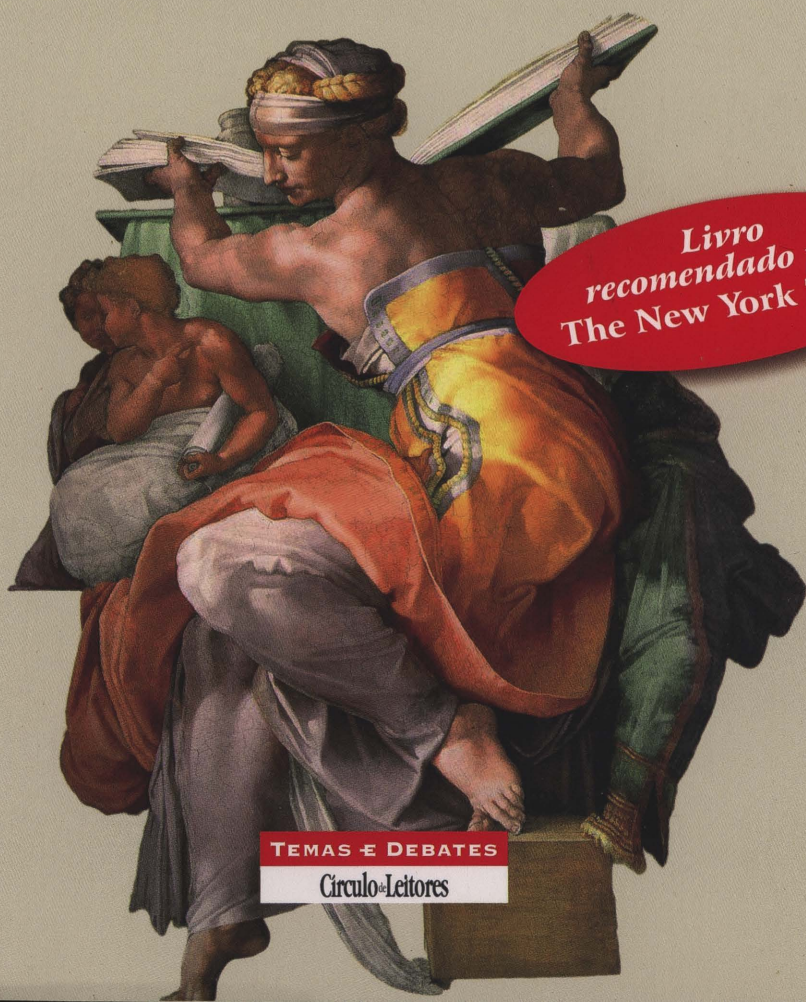


HAROLD BLOOM

O CÂNONE OCIDENTAL

*Os grandes livros e os escritores
essenciais de todos os tempos*



Livro
recomendado pelo
The New York Times

TEMAS E DEBATES

Círculo de Leitores

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

«Eis um livro que pode enfiar
alguns, mas vai empolgar
muitos mais. Harold Bloom é
brilhante, obstinado, chocante,
espirituoso, heterodoxo; a sua
sedução não tem limites, o seu
saber é imenso.»

ANTHONY HECHT

«Uma obra impressionante...
profunda e justamente
apaixonada pelos grandes livros
da História.»

THE WASHINGTON POST
BOOK WORLD

Harold Bloom

é professor da cátedra
Sterling de Humanidades
na Universidade de Yale
e professor da cátedra Berg
de Inglês na Universidade
de Nova Iorque. Autor
de numerosas obras, como
A Angústia da Influência,
Como Ler e Porquê ou
Onde Está a Sabedoria?, Bloom
é MacArthur Prize Fellow,
antigo professor
da Universidade de Harvard
e membro da Academia
Americana, tendo sido
distinguido com numerosos
prêmios.

«Neste ponto tardio da história, que deve ler o indivíduo que pretende ler?»

O Cânone Ocidental é muito mais do que uma lista de obras que devemos ler – podemos descrevê-lo como uma visão. Combinando erudição com paixão, o autor defende uma cultura escrita unificadora, opõe-se com firmeza à politização da literatura e propõe-nos um guia para os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos. Uma obra indispensável para redescobrir as alegrias e riquezas que a leitura dos «melhores dos melhores autores» nos pode proporcionar.

«Somos contagiados pelo seu entusiasmo e assim que acabamos de ler este livro queremos encetar uma nova leitura de Jane Austen, Samuel Beckett ou William Shakespeare. [...] quem como Bloom é capaz de explicar o prazer que a literatura pode dar?»

THE SAN DIEGO UNION-TRIBUNE

«Uma demonstração cativante do porquê de alguns escritores terem escapado com êxito ao olvido em que o tempo sepulta tantos empreendimentos humanos.»

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW

«Profundamente erudito, altamente original e sempre apaixonante.»

THE ECONOMIST



O CÂNONE OCIDENTAL

HAROLD BLOOM O CÂNONE OCIDENTAL

Tradução, Introdução e Notas:
MANUEL FRIAS MARTINS

TEMAS & DEBATES

Círculo de Leitores

ISBN 978-989-644-136-4



Título original inglês: *The Western Canon – The Books and Schools of the Ages*

Autor: *Harold Bloom*

© 1994 by Harold Bloom

Publicado por acordo com Harcourt Brace & Company

Capa: *ARD-Cor*

Pré-impressão: *ARD-Cor*

Execução gráfica: *Bloco Gráfico, Lda., Unidade Industrial da Maia*

1.^a edição: Agosto de 1997

2.^a edição: Abril de 1998

3.^a edição: Dezembro de 2002

4.^a edição: Fevereiro de 2011

5.^a edição: Janeiro de 2013

ISBN (Temas e Debates): 978-989-644-136-4

N.º de edição (Círculo de Leitores): 7625

Depósito legal: 351108/12

Temas e Debates – Círculo de Leitores

Rua Prof. Jorge da Silva Horta, 1 – 1500-499 Lisboa

editora-temasedebates.blogspot.pt

www.circuloleitores.pt

Reservados todos os direitos. Nos termos do código do Direito de Autor, é expressamente proibida a reprodução total ou parcial desta obra por quaisquer meios, incluindo a fotocópia e o tratamento informático, sem a autorização expressa dos titulares dos direitos.

Para
ANNE FREEDGOOD

Agradecimentos

Os organizadores de publicação das minhas obras, Anne Freedgood e Pat Strachan, e os meus agentes literários, Glen Hartley e Lynn Chu, deram contribuições cruciais para este livro. Richard Poirier, John Hollander, Perry Meisel e Roberto González Echevarria encorajaram-me e aconselharam-me ao longo da sua composição. A minha assistente de investigação, Martha Serpas, tornou possível todo o processo de revisão, durante o qual ajudou a determinar a configuração final do volume. As bibliotecas da Universidade de Yale, que há mais de quarenta anos têm constituído o meu recurso inesgotável, aguentaram estoicamente os meus hábitos de trabalho.

HAROLD BLOOM
Timothy Dwight College
Universidade de Yale

SUMÁRIO

Introdução	9
Prefácio e Prelúdio.....	13

Primeira Parte ACERCA DO CÂNONE

1. Uma Elegia em louvor do Cânone	29
---	----

Segunda Parte A IDADE ARISTOCRÁTICA

2. Shakespeare, Centro do Cânone.....	57
3. O Estranhamento de Dante: Ulisses e Beatriz	87
4. Chaucer: A Mulher de Bath, o Perdoador e a Personagem Shakespeariana	115
5. Cervantes: O Jogo do Mundo	135
6. Montaigne e Molière: A Dimensão Canónica da Natureza Evasiva da Verdade	153
7. O Satanás e o Shakespeare de Milton	175
8. Dr. Samuel Johnson, o Crítico Canónico	189
9. <i>Fausto</i> , Parte II, de Goethe: O Poema Contracanónico	207

Terceira Parte

A IDADE DEMOCRÁTICA

10. Memória Canônica no Wordsworth da Primeira Fase e em <i>Persuasão</i> de Jane Austen.....	239
11. Walt Whitman como Centro do Cânone Americano.....	263
12. Emily Dickinson: Vazios, Transportes, a Escuridão.....	289
13. O Romance Canônico: <i>A Casa Bleak</i> de Dickens, e <i>Middlemarch</i> de George Eliot.....	307
14. Tolstoi e o Heroísmo	329
15. Ibsen: <i>Trolls</i> e <i>Peer Gynt</i>	345

Quarta Parte

A IDADE CAÓTICA

16. Freud: Uma Leitura Shakespeariana	365
17. Proust: A Verdadeira Persuasão do Ciúme Sexual.....	387
18. O <i>Agon</i> de Joyce com Shakespeare	403
19. <i>Orlando</i> de Virginia Woolf: O Feminismo como Amor da Leitura	423
20. Kafka: Paciência Canônica e «Indestrutibilidade»	437
21. Borges, Neruda e Pessoa: O Whitman Hispano-Português	453
22. Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare	481

Quinta Parte

CATALOGANDO O CÂNONE

23. Conclusão Elegíaca	503
------------------------------	-----

APÊNDICES

A. A Idade Teocrática	517
B. A Idade Aristocrática	523
C. A Idade Democrática.....	523
D. A Idade Caótica: Uma Profecia Canônica	547
Índice Onomástico	579

Introdução

HAROLD BLOOM é um dos grandes mestres do pensamento literário do século xx. Inevitavelmente, este seu *Cânone Ocidental* é uma obra plena de conhecimento, repleta de saber e atravessada toda ela por uma extraordinária sensibilidade. Contudo, ao ter de escrever esta introdução sobre Harold Bloom sinto-me como alguém obrigado a escrever sobre o pai: tem de mostrar o homem que admira, guardando para si a memória dos inevitáveis momentos de conflito por que ambos passaram.

Admiro até à paixão a inteligência fulgurante e a erudição magnífica deste pensador arrojado, deste autêntico amante da grande literatura, deste leitor fanático do que de melhor a nossa cultura ocidental já produziu, mas não esqueço o homem que reduz as ideias dos adversários a uma caricatura tão radical e esquemática que acaba por diminuir a importância da sua própria posição alternativa. Particularmente discutível é, para mim, o modo como Bloom junta num mesmo saco, ou naquilo a que chama Escola do Ressentimento, as vertentes não imediatamente estetizantes dos estudos literários: semiótica, psicanálise, desconstrução, feminismo, multiculturalismo, novo historicismo, marxismo, afrocentrismo, e outros ismos e disposições temáticas da crítica literária contemporânea.

O Cânone Ocidental consubstancia muito do que Harold Bloom publicou ao longo de quase quatro décadas de uma vida dedicada à literatura, tanto no domínio do ensaísmo crítico como no do teórico e, mais intermitente e experimentalmente, ainda no domínio da ficção narrativa. Aqui estão definitivamente consolidadas, testadas e exemplificadas as suas posições teóricas mais nucleares, nomeadamente quanto ao seu entendimento das relações entre au-

tores em termos de *agon* ou de luta agonística¹; quanto à *ansiedade da influência* que caracteriza a dependência (e o simultâneo desejo de ser diferente) dos escritores em relação aos seus precursores (*misprision*); quanto às *leituras desviantes e interpretações desviantes* que cada escritor faz dos seus precursores (*misreading e misinterpretation*)²; quanto ao destino irrevogável de cada autor chegar sempre atrasado à cultura, à poesia, à literatura (*belatedness*); quanto ao estranhamento (*strangeness*) das obras de certos autores como um dos principais requisitos para a entrada desses autores no cânone literário; quanto, enfim, à centralidade única, exclusiva e magnificente de Shakespeare no Cânone Ocidental, cujas peças constituem «os livros e a escola das idades».

Também a atitude de Bloom face ao trabalho crítico se encontra ampliada neste livro e, talvez, definitivamente esclarecida. De facto, este é um livro onde Bloom dá espaço, tempo e ainda mais veracidade ao auto-retrato que escreveu, em 1982, no Prelúdio do seu *The Breaking of the Vessels*: «O intérprete, aqui, é um gnóstico judeu, um académico, mas um partido ou uma seita de um só homem, igualmente insatisfeito com os mais antigos e os mais recentes modos de interpretação, igualmente convencido de que, digamos, tanto M. H. Abrams como Jacques Derrida não o ajudam a ler os poemas como poemas.»

Assim é. Mas as motivações para a escrita d' *O Cânone Ocidental* são, mesmo assim, muito específicas, e têm a ver com aquilo que Bloom, com alguns laivos apocalípticos, acredita ser o estado actual dos estudos literários, no qual, segundo ele, «a pura anarquia está prestes a ficar à solta no que costumava ser chamado “o mundo instruído”». Admirador de Samuel Johnson, o patriarca neoclássico da crítica literária inglesa, Bloom parece não raras vezes reivindicar para este seu imponente livro um estatuto semelhante ao que ainda hoje é possuído pela obra crítica de Johnson. Não é, em minha opinião, uma ambição desmedida. Por duas razões. Em primeiro lugar, porque, e recorrendo a um dos seus típicos adjectivos, Harold Bloom é um crítico «forte»; tão «forte» quanto o foram William Hazlitt (1778-1830) e Samuel Johnson (1709-1784), os seus dois grandes exemplos de críticos «fortes». Em segundo lugar, porque *O Cânone Ocidental* é um livro que marca, de facto, o final deste século, e que, apesar do fortíssimo sotaque anglo-americano dos seus nexos intelectuais e das suas preferências literárias, irá permanecer como o grande marco elegíaco da sensibilidade literária formada com o Renascimento.

Agon [luta agonística]. Acerca deste termo grego utilizado por Harold Bloom e da respectiva tradução que eu proponho, veja-se a nota da p. 18.

Misprision, misreading e misinterpretation. Estes três conceitos centrais da teoria bloomiana da «ansiedade da influência», bem como as razões para as traduções que para eles eu proponho, são esclarecidos na nota da página 20. Também a noção de «ansiedade da influência» se encontra esclarecida na nota da p. 19.

No quadro da sua contingência epocal, este livro emana de um contexto muito específico: a vida cultural americana, a qual tem o seu agente primordial na(s) universidade(s). Isto não quer dizer, de modo nenhum, que este livro é de interesse esquivo para um leitor europeu não anglófono – até porque a Europa começa a adoptar muitos dos princípios que são contestados neste livro. O que isto quer dizer é que a identificação do *adversário imediato* deste livro passa por algo que tem nos EUA o seu núcleo fundamental de poder: a orientação teórica dos que pretendem «desconstruir» ou «abrir» o cânone da literatura ocidental. São várias as manifestações práticas dessa orientação teórica. A mais abstrusa (mas que tem vindo a fazer vítimas reais no seio das universidades americanas) é sem dúvida esse calhandro de intolerância, cabotinismo e indigência intelectual que tem a sigla PC e dá pelo nome de «politicamente correcto». Contra ele Harold Bloom é implacável na sua ironia demolidora, mas também, conforme ele próprio se dá conta, impotente nas razões da inteligência num «país ocupado»¹.

São variados os rostos do PC (politicamente correcto) e diversificadas as suas vertentes intelectuais. Um rude golpe foi recentemente desferido na arrogância ideológica com que invariavelmente se perfilam feministas, multiculturalistas, neomarxistas, etc. O físico Alan D. Sokal, da Universidade de Nova Iorque, enviou para publicação na revista *Social Text* um artigo em que anunciava uma (pretensa) «Teoria dos Campos Morfogenéticos». O artigo intitulava-se «*Transgressing the Boundaries – Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*», e foi publicado no número de Primavera/Verão (1996, pp. 217-252) daquela revista. Como tantas vezes acontece nas Humanidades, a obscuridade deste título, juntamente com o (pretenso) ataque que no respectivo artigo se fazia à objectividade da ciência, parecem ter sido suficientes para os responsáveis da revista avaliarem a profundidade das ideias nele contidas.

Segundo a (pretensa) teoria de Sokal, a gravidade quântica – que é, por si mesma, a teoria que tenta ligar a relatividade geral com as partículas subatómicas – mostrava, entre outras coisas, ter profundas implicações na compreensão das estratégias e dos objectivos políticos, ao mesmo tempo que confirmava as teorias psicanalíticas de Jacques Lacan, as posições filosóficas de Jacques Derrida e todos aqueles argumentos pós-modernistas que invocam a ciência (sobretudo a mecânica quântica e a teoria do caos) para tentar mostrar a natureza fragmentária e fortuita da experiência.

Todo o artigo era uma peça de *nonsense* do princípio ao fim, que se apropriava de muita da linguagem da teoria literária e cultural do nosso tempo, e muito particularmente dos seus vocábulos e conceitos mais herméticos, ao mesmo tempo que manipulava aquele tipo de filosofia trapalhona que caracteriza muitos dos teóricos da literatura em fuga acelerada da própria literatura. Mas a atitude de fundo que ele (pretensamente) defendia ia ao encontro da convicção de muitos sociólogos, historiadores e filósofos de que as leis da natureza são meras construções sociais, bem como da crença desconstrucionista, partilhada por críticos literários e/ou culturais, na «ausência de centro» e na concomitante exclusividade do «jogo». Os responsáveis da revista foram incapazes de detectar a fraude, revelando assim a fragilidade intelectual da sua acritica postura pró-teoria, mesmo quando a teoria proposta se funda em posições científicas, culturais e sociais que não fazem qualquer sentido.

Alan D. Sokal denunciou recentemente a sua própria paródia num dos números da revista *Lingua Franca* (Maio/Junho, 1996), afirmando que a cega aceitação e publicação do seu artigo por parte dos responsáveis da revista *Social Text* exemplificava bem «a arrogância intelectual da Teoria – da teoria literária pós-modernista». O escândalo estalou, a polémica prosseguiu e Stanley Fish (ex-teórico emérito da literatura e actual director executivo da Duke University Press, responsável pela publicação da revista *Social Text*, tem-se visto em palpos-de-aranha para justificar a publicação do artigo.

Não tem sido pacífica a recepção deste livro, sobretudo nos países de língua inglesa, e muito particularmente nos EUA. Outra coisa não seria de esperar de uma obra cuja utilidade decorre exactamente da importância da sua contestação do que é hoje em dia tido como útil nos estudos literários. Os livros úteis são úteis exactamente porque confirmam ou «explicam» crenças estabelecidas, não interferindo nas regras do jogo que o seu tempo está a jogar. Os livros importantes são importantes exactamente porque baralham as crenças dominantes ao agir no próprio núcleo constitutivo das regras do jogo das dominações. Este é um livro importante, isto é, um livro obrigatoriamente útil.

O Cânone Ocidental é um livro cujo trabalho de tradução deve ser considerado simultaneamente um privilégio e um desafio para qualquer tradutor. Pelo menos, foi assim que as coisas se passaram comigo. A rigorosa especialização e a simultânea diversidade de saberes que esta obra exige do tradutor não pode nunca apagar o conhecimento riquíssimo que ela lhe oferece em troca, e muito menos o prazer de lidar com o apurado sentido classicizante que Bloom tem da língua inglesa, o qual, não raras vezes, se intromete também na própria articulação sintáctica do discurso bloomiano. Igualmente estimulante é a estruturação ideativa de vários momentos deste ensaio através da ocorrência, por vezes tão-só implícita, de inúmeras categorizações, expressões, ou simples frases emblemáticas, oriundas sobretudo de escritores de língua inglesa. Todas elas parecem exigir como que um leitor cúmplice das posições exclusivamente intraliterárias que Harold Bloom defende neste seu livro. Contudo, elas são também autênticas ciladas armadas a qualquer tradutor. Resta-me, por isso, esperar que a minha tradução possa corresponder, de alguma maneira, à qualidade deste trabalho ensaístico de Harold Bloom.

Finalmente, dois destaques finais. Um para dizer que neste livro não há uma única nota da autoria de Harold Bloom. As notas são todas do tradutor, e surgem unicamente quando estão em causa particularidades linguísticas e/ou culturais muito específicas, sobretudo do espaço anglo-americano. A transposição dessas particularidades para a nossa língua não se pode fazer sem perda ou, por vezes, sem algum conflito de tradições. As notas tentam esbater tanto uma coisa como outra.

O segundo destaque vai para o facto de que tentei sempre recorrer às traduções portuguesas dos textos citados por Harold Bloom, dando disso notícia em nota. Nos casos em que há várias traduções da mesma obra, o critério de escolha passou algumas vezes por razões de gosto pessoal, mas também por opções de maior conformidade ao texto original (sempre que me foi possível verificar tal facto) e/ou de mais apurado consequimento estético na língua portuguesa. As traduções não assinaladas são, obviamente, da minha responsabilidade.

Prefácio e Prelúdio

ESTE LIVRO estuda vinte e seis escritores, necessariamente com alguma nostalgia, uma vez que procuro isolar as qualidades que tornaram estes autores canónicos, isto é, que fizeram deles autoridades na nossa cultura. O «valor estético» é por vezes visto mais como um simples alvitre de Immanuel Kant que como uma realidade efectiva. Essa não tem sido, porém, a minha experiência ao longo de uma vida inteira de leitura. Contudo, muita coisa se desmoronou, o centro não conseguiu manter-se e a pura anarquia está prestes a ficar à solta no que costumava ser chamado «o mundo instruído». Não me interessa imitar guerras culturais. Aquilo que tenho para dizer acerca das nossas misérias actuais encontra-se no primeiro e no último capítulos. Aqui, pretendo explicar a organização deste livro, e dar conta da minha escolha destes vinte e seis escritores de entre as muitas centenas incluídos naquilo que noutros tempos foi considerado ser o Cânone Ocidental.

Giambattista Vico, no seu *Ciência Nova*, postulou um ciclo de três fases – Teocrática, Aristocrática, Democrática – seguidas de um caos de onde surgiria finalmente uma Nova Idade Teocrática. Joyce fez um grandioso uso cómico-sério de Vico na organização de *Finnegans Wake*, e eu segui na esteira desta obra, excepto na omissão da literatura da Idade Teocrática. A minha sequência histórica começa com Dante e termina com Samuel Beckett, se bem que não tenha sempre seguido uma ordem cronológica precisa. Assim, comencei a Idade Aristocrática com Shakespeare porque ele é a figura central do Cânone Ocidental, relacionando-o subsequentemente com quase todos os

outros, desde Chaucer e Montaigne, que nele influíram, passando por muitos daqueles que ele influenciou – Milton, Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce e Beckett, entre outros –, e ainda por aqueles que tentaram rejeitá-lo: especialmente Tolstoi, bem como Freud, o qual se apropriou de Shakespeare ao mesmo tempo que persistia na ideia de que o conde de Oxford tinha realizado o trabalho de escrita para «o homem de Stratford».

A escolha de autores não é aqui tão arbitrária quanto pode parecer. Eles foram escolhidos tanto pela sua sublimidade como pela sua representatividade: é possível um livro acerca de vinte e seis escritores, mas não acerca de quatrocentos. É certo que estão aqui os maiores escritores desde Dante – Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce e Proust. Mas onde estão Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Tchekov, Yeats, D. H. Lawrence, e tantos outros? Tentei representar os cânones nacionais através das suas figuras cruciais: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens para a Inglaterra; Montaigne e Molière para a França; Dante para a Itália; Cervantes para a Espanha; Tolstoi para a Rússia; Goethe para a Alemanha; Borges e Neruda para a América hispânica; Whitman e Dickinson para os Estados Unidos. A sucessão dos maiores dramaturgos encontra-se aqui: Shakespeare, Molière, Ibsen e Beckett; e dos romancistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Proust, Joyce e Woolf. O Dr. Johnson surge aqui como o maior dos críticos ocidentais; seria difícil descobrir-lhe um rival.

Vico não postulou uma Idade Caótica antes do *ricorso* ou retorno de uma segunda Idade Teocrática. Porém, o nosso século, ao mesmo tempo que pretende continuar a Idade Democrática, não pode ser bem caracterizado senão como caótico. Os seus escritores-chave são Freud, Proust, Joyce, Kafka. Qualquer que seja o espírito literário que esta Idade possua, ele é personificado por estes quatro autores. Freud intitulava-se a si mesmo cientista, mas irá sobreviver como um grande ensaísta, da estatura de Montaigne ou de Emerson, e não como o fundador de uma terapia já desacreditada (ou exaltada) por ser mais um episódio na longa história do xamanismo. Quem me dera que houvesse aqui espaço para mais poetas modernos para além de unicamente Neruda e Pessoa, mas nenhum poeta do nosso século igualou *Em busca do Tempo Perdido*, *Ulisses* ou *Finnegans Wake*, os ensaios de Freud ou as parábolas e histórias de Kafka.

Com a maior parte destes vinte e seis autores tentei confrontar directamente a grandeza, e perguntar o que é que faz com que os autores e as obras se tornem canónicos. A resposta, muito frequentemente, acabou por ser o estranhamento, um modo de originalidade que ou não pode ser assimilado ou, então, tanto nos assimila que deixamos de vê-lo como estranho. Walter Pater definiu o Romantismo como a adição do estranhamento à beleza, mas

eu penso que, mais do que caracterizar os românticos, ele caracterizou toda a escrita canónica. O ciclo de conseguimento vai d'*A Divina Comédia* até *Fim de Partida* (*Endgame*), de estranhamento a estranhamento. Quando se lê uma obra canónica pela primeira vez encontra-se mais um sobressalto estranho, não familiar, que uma satisfação de expectativas. Lidos de fresco, tudo o que *A Divina Comédia*, *Paraíso Perdido*, *Fausto*, Parte II, *Hadji Murade*, *Peer Gynt*, *Ulisses* e *Canto Geral* têm em comum é a sua capacidade de desfamiliarização, a sua capacidade de nos fazer sentir estranhos na nossa própria casa.

Shakespeare, o mais grandioso escritor que alguma vez havemos de conhecer, dá frequentemente a impressão oposta: a de nos fazer sentir em casa, na rua, lá fora, no estrangeiro. Os seus poderes de assimilação e de contaminação são únicos, e constituem um desafio perpétuo ao desempenho universal e à crítica. Considero absurdo e lamentável que a actual crítica de Shakespeare – «materialista cultural» (neomarxista); «novo historicismo» (Foucault); «feminista» – tenha desistido de ir em busca desse desafio. A crítica de Shakespeare encontra-se em fuga acelerada da supremacia estética deste autor, fazendo o possível por reduzi-lo às «energias sociais» do Renascimento inglês¹, como se não houvesse uma verdadeira diferença de mérito estético entre o criador de Lear, Hamlet, Iago, Falstaff, e discípulos seus como John Webster e Thomas Middleton. O melhor crítico inglês vivo, Sir Frank Kermode, na sua obra *Formas de Atenção* (1985), lançou o mais claro aviso que eu conheço acerca do destino do cânone, o que equivale a dizer, do destino de Shakespeare:

Os cânones, que negam a distinção entre conhecimento e opinião e que são instrumentos de sobrevivência construídos para ser à prova do tempo, e não à prova da razão, são certamente desconstrutíveis. Se as pessoas pensam que tais coisas não deviam existir, então podem muito bem encontrar os meios de as destruir. A defesa dos cânones já não pode ser levada a cabo pelo poder institucional central; eles já não podem ser considerados obrigatórios, se bem que seja difícil ver como é que o funcionamento normal das instituições do saber, incluindo o recrutamento do seu pessoal docente, pode passar sem eles².

«*Energias sociais*» do Renascimento inglês.» A noção de «energia social», bem como o discurso crítico que nela se apoia, constituem um dos adversários mais contestados por Bloom neste seu livro. Por isso, vale a pena referir sumariamente que a noção de «energia social» se encontra no cerne da estratégia teórica e crítica do chamado novo historicismo [*new historicism*], e particularmente do seu arauto Stephen Greenblatt. Uma das principais obras de Greenblatt tem exactamente por título: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* [«Negociações Shakespeareanas: A Circulação da Energia Social na Inglaterra do Renascimento»], University of California Press, Berkeley, 1988.

Existe uma tradução portuguesa desta obra de Frank Kermode da autoria de Maria Georgina Segurado, com revisão da tradução por Artur Lopes Cardoso (Edições 70, Lisboa, 1991). Infelizmente, alguns erros graves na tradução desta passagem (p. 79) impedem-me de recorrer a ela.

Os meios para a destruição dos cânones, tal como Kermode refere, estão muito à mão, e o processo está nesta altura bastante avançado. Conforme este meu livro repetidamente esclarece, não estou interessado no debate actual entre os defensores direitistas do cânone, que desejam preservá-lo em virtude dos seus pretensos (mas inexistentes) valores morais, e a rede académico-jornalística que eu já designei por Escola do Ressentimento, a qual deseja derrubar o cânone de modo a fazer avançar os seus supostos (mas inexistentes) programas de mudança social. Espero que o livro não acabe por ser uma elegia pelo Cânone Ocidental, tal como espero que algures as coisas se alterem e que a turba desista de se atirar dos penhascos à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte ¹. No catálogo final de autores canónicos, especialmente do nosso século, aventurei-me a fazer uma modesta profecia quanto a possibilidades de sobrevivência.

UMA MARCA da originalidade que pode conseguir o estatuto canónico para uma obra literária é um estranhamento que ou nós nunca assimilamos completamente ou, então, se torna uma tal evidência que nós ficamos cegos às suas idiossincrasias. Dante é a instância maior da primeira possibilidade, e Shakespeare o exemplo arrebatador da segunda. Walt Whitman, sempre contraditório, partilha ambos os lados do paradoxo. Depois de Shakespeare, o maior representante da evidência é o primeiro autor da Bíblia hebraica, a figura chamada Javeísta ou J pelos estudiosos bíblicos do século XIX («J» a partir da grafia alemã do Yahweh hebraico, ou Jehovah em inglês, que é o resultado de um erro ortográfico ocorrido algures). J, tal como Homero, uma pessoa ou pessoas perdidas nos obscuros esconsos do tempo, parece ter vivido em ou perto de Jerusalém há cerca de três mil anos, muito antes de Homero ter vivido ou sido inventado. Eu especulo, em termos puramente internos, subjectivos e literários, que J pode muito bem ter sido uma mulher da corte de Salomão, que era um lugar de alta cultura, de um considerável cepticismo religioso e de uma grande sofisticação psicológica.

... e que a turba desista de se atirar dos penhascos à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte». Esta é a tradução possível e necessária da seguinte afirmação de Harold Bloom: ... *and the rabblement of lemmings will cease to hurl themselves off the cliffs*». *Lemming* é um animal parecido com um rato grande que vive nas regiões do Norte. Julga-se que estes animais se lançam em grupo dos altos penhascos, encontrando assim a morte.

O termo *lemming* é, por isso, utilizado para descrever as pessoas que seguem cegamente outras pessoas ou as ideias dos outros. É o sentido com que Harold Bloom pretende caracterizar, aqui e noutros lugares, os adversários académicos que este seu livro combate. A tradução portuguesa do animal é em quase todos os dicionários como sendo lémure. Ora, esta palavra surge exactamente no Capítulo IX, acerca de *Fausto* de Goethe, para designar os «espíritos virgilianos da noite e dos mortos» que ajudam Mefistófeles. É necessário, por isso, fazer distinções claras. Além disso, por mais intensa que possa ser a luta que Harold Bloom trava contra os seus colegas «abridores do cânone», creio que a confusão entre os dois termos e os respectivos conceitos seria bastante espúria.

Um crítico arguto do meu *Livro de J* censurou-me por eu não ter tido a audácia de ir até ao ponto de identificar J com Betsabé, a rainha-mãe, uma mulher hitita tomada pelo rei David depois de este ter arranjado as coisas de maneira a que o marido, Urias, morresse muito convenientemente em batalha. É com gosto que adopto a sugestão tardiamente: Betsabé, mãe de Salomão, é uma candidata admirável. A sua visão sombria do catastrófico filho e herdeiro de Salomão, Roboão, visão essa que se encontra implícita ao longo de todo o texto javeístico, é assim altamente explicável, tal como o é a sua tão irónica apresentação dos patriarcas hebreus e a sua predilecção, tanto pelas mulheres deles como por marginalizadas do género de Agar e Tamar. Além disso, é uma ironia magnífica, à boa maneira de J, que o autor inaugural daquilo que veio a ser por fim a Tora não era de modo nenhum um israelita, mas uma mulher hitita. Nas páginas que se seguem refiro-me à Javeísta alternadamente como J e Betsabé.

A escritora J foi a autora original daquilo a que nós hoje chamamos Génesis, Êxodo e Números, mas o que ela escreveu foi censurado, revisto e frequentemente interrogado ou distorcido por uma série de redactores ao longo de cinco séculos, culminando em Ezra, ou num dos seus seguidores, na altura do regresso do exílio na Babilónia. Estes revisionistas eram sacerdotes e escribas de textos de culto, e parece que ficaram escandalizados com a liberdade irónica com que Betsabé retratava Javé. O Javé de J é humano, demasiado humano: ele come e bebe, zanga-se com frequência, diverte-se com as suas próprias velhacarias, é ciumento e vingativo, afirma que é justo e ao mesmo tempo hesita entre favoritos, e desenvolve um caso notável de ansiedade neurótica quando se permite transferir a sua bênção de uma elite para todo o povo israelita. Quando chega a altura de guiar aquele insano e pungente tumulto através do deserto do Sinai, ele já está tão louco e é tão perigoso, para si próprio e para os outros, que a escritora J merece ser considerada o mais blasfemo de todos os autores.

A saga de J termina, tanto quanto podemos afirmá-lo, quando Javé entra o profeta Moisés com as suas próprias mãos num túmulo não assinalado, depois de ter recusado ao chefe dos Israelitas, que sofreu durante tanto tempo, mais do que um rápido vislumbre da Terra Prometida. A obra-prima de Betsabé é a sua história das relações entre Javé e Moisés, uma narrativa para além da ironia ou da tragédia que vai da escolha que Javé faz do relutante profeta até à sua tentativa de, sem qualquer motivo, assassinar Moisés e às subsequentes contrariedades que atormentam tanto Deus como o seu agente escolhido.

Uma das grandes invenções de J é a ambivalência entre o divino e o humano, e que constitui outra marca de uma originalidade tão perpétua que quase não a reconhecemos em virtude de as histórias contadas por Betsabé nos absorverem tanto. O choque derradeiro, implícito nesta originalidade

construtora do Cânone, acontece quando nos damos conta de que a veneração ocidental por Deus – por parte de judeus, cristãos e muçulmanos – é a veneração de uma personagem literária, o Javé de J, por muito que ela tenha sido adulterada por revisionistas devotos. Que eu conheça, os únicos choques comparáveis a este surgem quando nos damos conta de que o Jesus amado pelos cristãos é uma personagem literária inventada em grande medida pelo autor do Evangelho segundo São Marcos, e quando lemos o Alcorão e ouvimos uma única voz, a voz de Alá, detalhada e amplamente registrada pelo arrojo do seu profeta Maomé. Talvez um dia, bem dentro do século XXI, quando o mormonismo se tiver tornado a religião dominante pelo menos no Oeste americano, aqueles que virão depois de nós experimentem um quarto choque do mesmo tipo quando depararem com a audácia do verdadeiro profeta americano, Joseph Smith, nas suas decisivas visões: *A Pérola de Grande Valor e Doutrina e Convênios*.

O estranhamento canônico pode existir sem o choque de uma tal audácia, mas o aroma forte da originalidade deve estar sempre presente num aspecto inaugural de qualquer obra que incontestavelmente vença a luta agonística [*agon*]¹ com a tradição, e seja incluída no Cânone. As nossas instituições educativas estão hoje em dia atravancadas de idealistas ressentidos que condenam a competição tanto na literatura como na vida, mas o estético e o agonístico são uma única coisa, como nos é dito por todos os antigos gregos e por Burckhardt e Nietzsche, que recuperaram esta verdade. O que Homero ensina é uma poética do conflito, uma lição aprendida pela primeira vez pelo seu rival Hesíodo. Todo o Platão, como foi observado pelo crítico Longino, se encontra no incessante conflito do filósofo com Homero, que é expulso d' *A República*, mas em vão, pois foi Homero e não Platão quem permaneceu como o manual dos Gregos. *A Divina Comédia* de Dante, segundo Stefan George, foi «o livro e a escola das idades», embora isto fosse mais verdadeiro para os poetas que para qualquer outra pessoa, e seja aplicado com mais propriedade às peças de Shakespeare, tal como mostrarei ao longo deste livro.

Os escritores contemporâneos não gostam que se lhes diga que devem competir com Shakespeare e Dante. No entanto, essa luta constituiu a provocação que levou Joyce à sua grandeza, a uma eminência partilhada unicamente por Beckett, Proust e Kafka no âmbito dos autores ocidentais modernos. O arquétipo fundamental para o conseguimento literário será sempre

«Luta agonística.» Harold Bloom utiliza sempre ao longo deste livro o termo grego *agon* para sublinhar a luta, o conflito, a rivalidade, etc., entre autores e destes com a tradição literária – o Capítulo XVIII tem mesmo aquela palavra no título. Traduzir o termo (e o conceito) *agon* por conflito, ou por luta, seria empobrecedor da sua intensidade semântica, bem como da sua riqueza filosófica, e sobretudo da produtividade que adquire no contexto do pensamento do próprio Harold Bloom. Parece-me que a expressão «luta agonística» se aproxima dessa intensidade, dessa riqueza e dessa produtividade, embora, é claro, correndo (deliberadamente) o risco estilístico de um incómodo pleonismo.

Píndaro, que celebra as vitórias quase divinas dos seus aristocráticos atletas, ao mesmo tempo que transmite o sentido implícito de que as suas odes de vitória são elas próprias vitórias sobre qualquer outro possível competidor. Dante, Milton e Wordsworth repetem a metáfora-chave de Píndaro de correr para ganhar a palma, o que constitui uma imortalidade secular estranhamente em desacordo com qualquer idealismo piedoso. O «idealismo», relativo àquilo sobre que se faz o possível por não ser irónico, é agora moda nas nossas escolas e universidades, nas quais, em nome da harmonia social e do remedeio da injustiça histórica, estão a ser abandonados todos os padrões estéticos e a maior parte dos padrões intelectuais. Em termos práticos, a «expansão do Cânone» tem querido dizer a destruição do Cânone, uma vez que o que está a ser ensinado não inclui de modo algum os melhores autores, que por acaso são mulheres, africanas, hispânicas ou asiáticas, mas, antes, escritoras que têm pouco para oferecer para além do ressentimento que elas cultivaram como parte do seu sentido de identidade. Não existe estranhamento nem originalidade num tal ressentimento, e mesmo que eles lá estivessem, não conseguiriam por si sós gerar herdeiros da Javeísta e de Homero, de Dante e Shakespeare, de Cervantes e Joyce.

Enquanto formulador de um conceito crítico a que dei o nome de «ansiedade da influência¹», tem-me sido grato observar a repetida insistência, por parte da Escola do Ressentimento, no facto de que uma tal noção se aplica só aos homens europeus brancos e já falecidos, não às mulheres e ao que pitorescamente chamamos «multiculturalistas». Deste modo, as senhorinhas

«Ansiedade da influência» e não «angústia da influência» é, em minha opinião, a tradução mais correcta do conceito bloomiano de «*anxiety of influence*». Por duas razões. Em primeiro lugar, porque se trata do vocábulo inglês *anxiety* e não *anguish*. Em segundo lugar, e principalmente, porque o próprio Harold Bloom tem o cuidado de utilizar separadamente os dois vocábulos. Cito, a título de exemplo, as seguintes observações que se encontram neste livro:

A) «É famosa a definição que Freud deu da ansiedade [*anxiety*] como *Angst vor etwas* ou expectativas ansiosas. Há sempre qualquer coisa em relação à qual estamos antecipadamente ansiosos, mais que não seja de expectativas que seremos chamados a satisfazer. Eros, presumivelmente a mais agradável das expectativas, traz as suas próprias ansiedades [*anxieties*] à consciência reflexiva. É exactamente este o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa de satisfazer, caso contrário deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades [*anxieties*] da literatura são literárias e, na minha perspectiva, elas definem o literário ao mesmo tempo que se tornam tudo excepto idênticas a ele» (*in* Capítulo I).

B) «Enquanto escrevo estas linhas, dou uma vista de olhos pelo jornal e reparo numa história acerca da angústia [*anguish*] das feministas forçadas a ter de escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferraro para uma nomeação para o Senado» (*in* Capítulo I).

C) «Para essas pessoas a universalidade de Shakespeare não é histórica mas fundamental, pois ele põe em palco as vidas de todas elas. Nas personagens de Shakespeare elas observam e confrontam a sua própria angústia [*anguish*] e as suas próprias fantasias ... » (*in* Capítulo I).

Este não parece ter sido o critério que orientou Miguel Tamen ao traduzir o título da obra de Harold Bloom *The Anxiety of Influence* por *A Angústia da Influência* (Cotovia, Lisboa, 1991).

da claqué feminista declaram que as mulheres escritoras cooperam amorosamente umas com as outras como o fazem as costureiras de mantas de retalhos, enquanto os activistas literários afro-americanos e *chicanos* vão mesmo mais longe ao afirmarem a sua liberdade face a qualquer angústia de contaminação, qualquer que esta seja: cada um deles é um Adão logo pela manhã. Desconhecem uma qualquer altura em que não eram como são agora; autocriados, autogerados, a sua força só a eles pertence. Enquanto afirmações de poetas, de dramaturgos e de escritores de prosa de ficção, elas são saudáveis e compreensíveis, se bem que ilusões. Mas enquanto declarações de pretensos críticos literários, tais anúncios optimistas não são verdadeiros nem interessantes, e vão tanto contra a natureza humana como contra a natureza da literatura imaginativa. Não pode haver escrita forte, canónica, fora do processo de influência literária, o qual é um processo incómodo e difícil de compreender. Nunca fui capaz de reconhecer a minha teoria da influência sempre que ela é sujeita a ataques, uma vez que aquilo que está a ser atacado nem chega a ser um travesti adequado das minhas ideias. Tal como é demonstrado neste livro no capítulo sobre Freud, aquilo que eu defendo é uma leitura shakespeariana de Freud, e não uma leitura freudiana de Shakespeare ou de qualquer outro escritor. A ansiedade da influência não é uma ansiedade acerca do pai, real ou literário, mas, sim, uma ansiedade encontrada pelo e no poema, romance ou peça. Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores¹. Um

Este período surge no original do seguinte modo: «Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts.»

Misprision, misreading, misinterpretation são conceitos fulcrais de quase toda a obra ensaística de Harold Bloom, e ocorrem com bastante frequência neste livro. Por isso, vale a pena dizer extensamente o seguinte.

A) Os três vocábulos não têm equivalentes directos na língua portuguesa, muito particularmente *misprision* que é uma construção do próprio Bloom – apesar do vocábulo provir aparentemente do latim [*misprizio*] e de, em inglês, ser usado desde o século xv no domínio do Direito no seu significado de «crime por omissão», conforme nos lembra Maria Irene Ramalho de Sousa Santos («Da Crítica à Ficção: Harold Bloom no Centro e na Margem», in *Biblos*, LX, 1984, p. 212).

O prefixo inglês *mis* ocorre em inúmeras palavras para contemplar as ideias de inexactidão, incorrecção, distorção, desvio, falsidade, etc., enfim, a ideia de que algo é ou foi *mal executado* (*to misunderstand*, por exemplo, quer dizer literalmente «compreender mal»). Existe uma tradução portuguesa da obra *The Anxiety of Influence*, na qual H. Bloom explicita o campo de aplicação daqueles conceitos, e muito particularmente o de *misprision*. Refiro-me a ela no final desta nota.

B) Tendo a ver com a compreensão dos mecanismos da influência poética, aqueles três conceitos, tal como H. Bloom refere na sua obra *A Ansiedade da Influência*, remetem para o modo como um poeta ajuda a formar outro, e bem assim para o modo como este outro *desviou deliberadamente a sua leitura* do primeiro poeta no sentido de servir os seus próprios interesses.

O que se tem é, assim, um quadro das *relações intrapoéticas*, ou aquilo que Bloom designa por *misprision*. Através da deliberada deturpação do vocábulo *prison* (que passa a *prision*) e da junção do prefixo *mis*, Bloom pretende sugerir a ideia da dependência inevitável do poeta em relação a poetas anteriores e, simultaneamente, de *desvio* deliberado em relação a eles. É nisto que consiste

autêntico autor canónico pode ou não interiorizar a ansiedade da sua própria obra, mas isso pouco importa: a obra mais fortemente conseguida é a ansiedade. Este ponto foi bem expresso por Peter de Bolla no seu livro *Towards Historical Rhetorics* [«Para Uma Retórica Histórica»]:

o freudiano romance de família considerado como descrição da influência representa uma leitura extremamente fraca. Para Bloom, «influência» é ao mesmo tempo uma categoria tropológica, uma figura que determina a tradição poética, e um complexo de relações psíquicas, históricas e imagísticas... influência descreve as relações entre textos, é um fenómeno intertextual... tanto a defesa psíquica interna – a experiência que o poeta tem da ansiedade – como as relações externas dos textos uns com os outros são elas próprias o *resultado* de leituras desviantes, ou de uma malversação poética, e não a sua causa.

a *ansiedade da influência*. Bloom inspira-se em Lucrecio, e na sua noção de *clinamen*, para justificar o conceito de *misprision*:

«*Clinamen*, which is poetic misreading or misprision proper; I take the word from Lucretius, where it means a “swerve” of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor’s poem as to execute a *clinamen* in relation to it» (in *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973, 1978, p. 14).

[«*Clinamen*, que é a leitura poética desviante, ou a malversação poética propriamente dita; a palavra é usada por Lucrecio, de quem eu a retomo, para significar um «desvio» dos átomos a fim de que a mudança no universo se torne possível. Um poeta desvia-se do seu precursor através de uma leitura do poema do seu precursor que o leve a realizar um *clinamen* em relação a ele»] (tradução de Manuel Frias Martins).

Misreading e *misinterpretation* remetem, portanto, no quadro teórico de H. Bloom, para a noção de «desvio» e não para a noção de «erro», exactamente o inverso do que acontece com o desconstrucionista Paul de Man, diga-se de passagem – e isto apesar da (ou contra a) «colagem» que Paul de Man tentou fazer das posições do seu amigo Bloom às posições dele próprio, Paul de Man. Aquele facto não quer dizer que, segundo Bloom, o poeta leia bem o seu precursor. Antes pelo contrário, na medida em que aquilo que o poeta tenta fazer constantemente é ultrapassar a *ansiedade da influência*, isto é, a pressão exercida sobre ele pelo precursor. E fá-lo exactamente *gerindo mal* o poema do seu precursor, isto é, «lendo-o de modo desviante» ou «interpretando-o de modo desviante», a fim de alcançar uma alteração criadora desse poema anterior, revelando assim a relação intrapoética contemplada na noção de *misprision*. O vocábulo português «malversação» é, salvo melhor opinião, o que corresponde mais satisfatoriamente à complexidade deste processo de influência poética e, ao mesmo tempo, à polivalência semântica do vocábulo *misprision* construído por Bloom para o designar.

«Ler de modo desviante», «interpretar de modo desviante», «leitura desviante», «interpretação desviante» e «malversação poética» serão, por este conjunto de razões, as correspondências portuguesas que alternadamente proponho na tradução deste livro.

C) Estas correspondências não são as mesmas que Miguel Tamen encontrou para aqueles três conceitos na sua tradução da obra de H. Bloom com o título *A Angústia da Influência* (Cotovia, Lisboa, 1991). Aqui encontramos «leitura errónea» para *misreading*; «interpretação errónea» para *misinterpretation*; e «encobrimento» para *misprision*.

É certo que este resumo preciso poderá parecer intrincado para aqueles que não estão familiarizados com as minhas tentativas de pensar o problema da influência literária. No entanto, De Bolla dá-me um bom ponto de partida, aqui, no início deste exame do agora ameaçado Cânone Ocidental. Tem de se carregar o fardo da influência se se quiser alcançar uma originalidade digna de nota, e fazê-la surgir dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o génio passado e a aspiração presente, em que o prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica. Essa disputa não pode ser resolvida através de preocupações sociais, ou pelo juízo crítico de qualquer geração de idealistas impacientes, ou por marxistas proclamando «Deixem os mortos enterrar os mortos», ou por sofistas que procuram substituir o Cânone pela biblioteca e o espírito de discernimento pelo arquivo. Poemas, histórias, romances e peças, todos surgem como resposta a poemas, histórias, romances e peças anteriores, e essa resposta está dependente de actos de leitura e de interpretação levados a cabo pelos escritores posteriores, actos esses que são idênticos às novas obras.

Em parte, estas leituras de escritas precursoras são necessariamente defensivas, pois se elas fossem unicamente apreciativas a nova criação ficaria abafada, e não só por razões psicológicas. Não se trata de uma questão de rivalidade edipiana, mas sim da verdadeira natureza de imaginações literárias fortes, originais: a linguagem figurativa e as suas vicissitudes. A metáfora nova (ou o tropo inventivo) implica sempre partir de uma metáfora anterior, e essa partida depende, por sua vez, de pelo menos um virar de costas parcial ou da rejeição parcial de uma figuração anterior. Shakespeare recorre a Marlowe como ponto de partida, e alguns dos primeiros heróis-vilões shakespearianos, como o mouro Aaron, em *Titus Andronicus*, e Ricardo III, estão demasiado próximos de Barrabás, o Judeu de Malta da peça de Marlowe. Quando Shakespeare cria Shylock, o seu Judeu de Veneza, a base metafórica do discurso do vilão de farsa altera-se radicalmente, e Shylock é uma forte leitura desviante ou uma criadora interpretação desviante de Barrabás, enquanto o mouro Aaron é uma figura que está mais próxima de uma repetição de Barrabás, especialmente ao nível da linguagem figurativa. Na altura em que Shakespeare escreve *Otelo* já desapareceram todos os vestígios de Marlowe: o autocomprazimento de Iago na sua própria vilania torna-a cognitivamente muito mais subtil e anos-luz mais requintada imagisticamente do que os excessos auto-satisfeitos do exuberante Barrabás. A criadora leitura desviante que Shakespeare fez do seu precursor Marlowe triunfou totalmente na relação de Iago com Barrabás. Shakespeare é um caso único em que o precursor é invariavelmente reduzido à estatura de um anão. *Ricardo III* revela uma ansiedade de influência em relação a *O Judeu de Malta* e

a *Tamburlaine*, mas Shakespeare estava ainda nessa altura a tentar encontrar o seu caminho. Com o aparecimento de Falstaff em *Henrique IV*, Parte I, o encontro estava feito, e Marlowe tornou-se o caminho a não seguir, tanto no palco como na vida.

Depois de Shakespeare, existem unicamente algumas poucas figuras que lutam de um modo relativamente liberto da ansiedade da influência: Milton, Molière, Goethe, Tolstói, Ibsen, Freud, Joyce. Com excepção de Molière, para todos eles Shakespeare constituiu o único problema, tal como este livro procura demonstrar. A grandeza reconhece a grandeza, e é ofuscada por ela. Chegar depois de Shakespeare, que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia da tradição ocidental, é um destino complexo, pois a originalidade torna-se particularmente difícil em tudo aquilo que mais importa: a representação dos seres humanos, o papel da memória na cognição, o alcance da metáfora na sugestão de novas possibilidades para a linguagem. Estas são as excelências típicas de Shakespeare, e mais ninguém se lhe equiparou como psicólogo, pensador ou retórico. Wittgenstein, ressentido em relação a Freud, assemelha-se mesmo assim a Freud na sua desconfiada e defensiva reacção a Shakespeare, sendo o escritor uma afronta ao filósofo, tal como o é para o psicanalista. Em toda a história da filosofia não existe originalidade cognitiva comparável à de Shakespeare, e é ao mesmo tempo irónico e fascinante escutar à socapa Wittgenstein a tentar descobrir se há uma verdadeira diferença entre a representação shakespeariana do pensamento e o próprio pensamento. É certo que, tal como observa o crítico-poeta australiano Kevin Hart, «a cultura ocidental vai buscar o seu léxico de inteligibilidade à filosofia grega, e toda a nossa discussão acerca da vida e da morte, da forma e do desígnio, está marcada por relações com essa tradição». No entanto, a inteligibilidade transcende pragmaticamente o seu léxico, e devemos recordar a nós próprios que Shakespeare, que pouco se apoia na filosofia, é mais nuclear para a cultura ocidental do que o são Platão e Aristóteles, Kant e Hegel, Heidegger e Wittgenstein.

Hoje em dia sinto-me bastante sozinho ao defender a autonomia do estético, mas a sua melhor defesa é a experiência da leitura d'*O Rei Lear*, e depois ver a peça bem representada. *O Rei Lear* não decorre de uma crise da filosofia, nem o seu poder pode ser satisfatoriamente explicado como uma mistificação promovida de uma maneira ou de outra por instituições burguesas. Constitui um sinal de degeneração do estudo literário o facto de alguém ser considerado excêntrico por defender a ideia de que o literário não está dependente do filosófico, e de que o estético é irreduzível à ideologia e à metafísica. A crítica estética faz-nos voltar à autonomia da literatura imaginativa e à soberania da alma solitária, ao leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como eu profundo; faz-nos voltar, enfim, à nossa derradeira interioridade. Num escritor forte, a profundidade da interioridade é a

força que desvia o peso imenso de conseguimentos passados para que toda e qualquer originalidade não seja esmagada antes de se manifestar. A grande escrita é sempre reescrita ou revisionismo, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que opera dessa maneira para reabrir as obras antigas aos nossos sofrimentos recentes. O que é original nada tem de original, mas esta ironia emersoniana cede perante o pragmatismo emersoniano de que o inventor sabe *como* pedir emprestado.

A ansiedade da influência mutila os talentos mais fracos, mas estimula o génio canónico. Aquilo que intimamente liga os três mais vibrantes romancistas americanos da Idade Caótica – Hemingway, Fitzgerald e Faulkner – é o facto de que todos eles emergem da influência de Joseph Conrad, mas atenuam-na astuciosamente, misturando Conrad com um precursor americano – Mark Twain para Hemingway, Henry James para Fitzgerald, Herman Melville para Faulkner. A mesma astúcia, ou algo parecido com ela, surge na fusão de Whitman e Tennyson que T. S. Eliot leva a cabo, assim como na mistura que Ezra Pound faz de Whitman e Browning, e ainda novamente no desvio que Hart Crane realiza em relação a Eliot através de uma outra viragem em direcção a Whitman. Os escritores fortes não escolhem os seus precursores principais. São, em vez disso, escolhidos por eles, mas possuem o engenho de transformar os antecessores em compósitos e, portanto, em seres em parte imaginários.

Neste livro, não estou directamente interessado nas relações intertextuais entre os vinte e seis escritores examinados. O meu objectivo consiste em considerá-los como representativos do Cânone Ocidental no seu todo, mas é inquestionável que o meu interesse pelos problemas da influência surge em quase toda a parte, por vezes mesmo talvez sem disso me aperceber completamente. A literatura forte, necessariamente agonística, quer ela queira quer não, é impossível de ser separada das suas ansiedades acerca das obras que têm prioridade e autoridade em relação a ela. Embora a maior parte dos críticos resista a compreender os processos de influência literária, ou tente idealizar esses processos como sendo totalmente generosos e amistosos, as verdades nuas e cruas da competição e da contaminação fortalecem-se cada vez mais à medida que a história canónica se expande no tempo. Por maior que seja a sua impaciência de abordar directamente questões sociais, um poema, uma peça ou um romance são necessariamente forçados a aparecer através de obras precursoras. A contingência domina a literatura, tal como domina qualquer empreendimento cognitivo. A contingência constituída pelo cânone literário ocidental é primeiramente manifestada como a ansiedade da influência que forma e malforma toda a nova escrita que aspira à permanência. A literatura não é unicamente linguagem. Ela é também a vontade de figuração, o motivo para a metáfora que Nietzsche uma vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar noutro lugar. Isto em

parte significa ser diferente de si mesmo, mas primeiro que tudo significa, julgo eu, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que constituem o património herdado por cada um: o desejo de escrever de maneira grandiosa é o desejo de estar noutro lugar, num tempo e num lugar exclusivos de cada um, numa originalidade que se deve combinar com a herança, com a ansiedade da influência.

PRIMEIRA PARTE

Acerca do Cânone

1

Uma Elegia em louvor do Cânone

CÂNONE significava originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino e, apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão do Cânone subsiste: neste ponto tardio da história, que deve ler o indivíduo que ainda pretende ler? Os setenta anos bíblicos já não chegam para ler mais do que uma selecção dos grandes escritores pertencentes ao que se pode chamar de tradição ocidental, para já não falar de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há literalmente tempo que chegue para ler tudo, mesmo que se não faça mais nada a não ser ler. A grandiloquente tirada de Mallarmé – «a carne é triste, ai, e eu li todos os livros» – transformou-se numa hipérbole. A sobrepopulação, a repleção malthusiana, fornece o contexto autêntico para ansiedades canónicas. Nestes nossos dias não passa um só momento que não surjam novas investidas dos roedores académicos¹ proclamando as responsabilidades políticas do crítico, mas toda esta moralização acabará por amainar. Cada instituição de ensino virá a ter o seu departamento de estudos culturais, que é um touro a não estocar, e uma estética subterrânea irá prosperar, restabelecendo alguma coisa do romantismo da leitura.

W. H. Auden observou uma vez que a recensão de livros maus faz mal ao carácter. Como todos os moralistas dotados, Auden idealizou apesar dele próprio, e devia ter sobrevivido até estes nossos dias em que os novos co-

«Roedores académicos» [*academic lemmings off the cliffs*]. Veja-se a nota da p.16.

missários passam a vida a dizer-nos que a leitura de livros bons é mau para o carácter – o que se calhar até é verdade. Ler os melhores dos melhores autores – digamos, Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi – não fará de nós melhores cidadãos. A arte é perfeitamente inútil, como disse o sublime Oscar Wilde, que tinha razão em tudo. Wilde também nos disse que toda a má poesia é sincera. Se eu pudesse, mandava gravar estas palavras na porta principal de todas as universidades, de maneira a que cada estudante pudesse reflectir sobre o esplendor do discernimento que elas contêm.

O poema, da autoria de Maya Angelou, lido pelo presidente Clinton no seu discurso de tomada de posse, foi louvado num editorial do *The New York Times* como sendo uma obra com uma magnitude whitmaniana, e a sua sinceridade é seguramente arrebatadora. Aquele poema junta-se a todos os outros conseguimentos instantaneamente canónicos que inundam as nossas academias. A triste verdade é que não há remédio. Podemos resistir até um certo ponto, mas depois desse ponto até mesmo as nossas próprias universidades se sentiriam obrigadas a nos acusar de racistas e sexistas. Recordo-me que um de nós declarou, sem dúvida com ironia, a um entrevistador do *The New York Times* que «somos todos críticos feministas». Esta é a retórica ajustada a um país ocupado, uma retórica que não acredita na libertação por parte da libertação. Talvez as instituições de ensino anseiem por seguir o conselho do príncipe em *O Leopardo* de Lampedusa, o qual aconselhava os seus pares a fazer o seguinte: «É preciso que alguma coisa mude para que tudo fique na mesma.»

Infelizmente, nada ficará na mesma, pois a arte e a paixão de ler bem e em profundidade, que constituía a base do nosso empreendimento, estava dependente de pessoas que haviam sido leitores fanáticos quando ainda eram crianças. Até mesmo os leitores devotos e solitários estão hoje em dia sitiados, porque não têm a certeza de que as gerações mais novas irão preferir Shakespeare e Dante a todos os outros escritores. As sombras avançam na nossa terra em pôr do Sol, e aproximamo-nos do segundo milénio à espera de mais sombras.

Eu não lamento estas coisas, pois a estética é, na minha perspectiva, mais uma questão individual que societal. De qualquer modo, não existem culpados, se bem que alguns de nós preferissem não ouvir dizer que nos falta a visão livre, generosa e aberta daqueles que vêm depois de nós. A crítica literária é uma arte antiga. O seu inventor, segundo Bruno Snell, foi Aristófanes, e eu inclino-me a concordar com a afirmação de Heinrich Heine de que «Deus existe, e o seu nome é Aristófanes». A crítica cultural é uma outra soturna ciência social, mas a crítica literária, considerada como uma arte, foi e será sempre um fenómeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária se podia tornar um suporte da educação democrática ou do progresso societal. Numa altura em que os nossos vários departamentos de literatura encolhem até à dimensão do nosso actual Departamento de Clássicas; cedendo as suas

funções mais grosseiras às legiões dos Estudos Culturais, talvez seja possível que voltemos ao estudo do inescapável, a Shakespeare e aos seus poucos pares que, afinal de contas, nos inventaram a todos.

Se encararmos o Cânone como a relação de um leitor e de um escritor individuais com aquilo que foi preservado de entre tudo o que foi escrito, esquecendo a ideia de cânone como uma lista de livros de estudo obrigatório, então o Cânone dá-se a ver como sendo idêntico à literária Arte da Memória e não ao sentido religioso de cânone. A memória é sempre uma arte, mesmo quando trabalha involuntariamente. Emerson opôs o partido da Memória ao da Esperança, mas isso aconteceu numa América muito diferente. Hoje em dia, o partido da Memória é o partido da Esperança, embora a esperança seja reduzida. Porém, tem sido sempre perigoso institucionalizar a esperança, e já não vivemos numa sociedade em que nos é permitido institucionalizar a memória. É preciso ensinar mais selectivamente, procurando encontrar os poucos que têm a capacidade de se tornar leitores e escritores altamente individuais. Os outros, os que são induzidos a um currículo politizado, podem ser deixados à sorte desse mesmo currículo. O valor estético pode ser reconhecido ou experimentado na prática, mas não pode ser transmitido aos que são incapazes de captar as suas sensações e percepções. Por isso, é sempre uma tolice apresentar argumentos em sua defesa.

Aquilo em que estou mais interessado é na fuga do estético por parte de tantos colegas de profissão, alguns dos quais começaram exactamente pelo reconhecimento de que é necessário haver uma aptidão para a experiência do valor estético. Em Freud, a fuga é a metáfora do recalçamento, do esquecimento inconsciente mas com finalidade. A fuga protagonizada na minha profissão tem uma finalidade bastante clara: a de aliviar a culpa de se estar deslocado. Num contexto estético, o esquecimento é desastroso, na medida em que na crítica a cognição confia sempre na memória. Longino afirmaria que prazer é exactamente aquilo que os ressentidos esqueceram. Nietzsche ter-lhe-ia chamado dor, mas ambos os pensadores estariam a pensar numa mesma experiência lá bem nos píncaros. Aqueles que deles descem, à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte¹, entoam a litania de que a literatura é mais bem explicada como uma mistificação promovida pelas instituições burguesas.

Tudo isto reduz o estético ao ideológico ou, no melhor dos casos, à metafísica. Um poema não pode ser lido *como poema*, porque é primeiramente um documento social ou, rara mas possivelmente, uma tentativa de triunfo sobre a filosofia. Contra esta abordagem eu reclamo uma resistência tenaz cujo único objectivo é conservar a poesia de um modo tão íntegro e tão puro

«À maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte» [*lemmings off the cliffs*]. Veja-se a nota da p. 16.

quanto possível. As nossas legiões que desertaram representam uma parte integrante daquela tradição que sempre esteve em fuga do estético: o moralismo platónico e a ciência social aristotélica. O ataque desencadeado contra a poesia, tanto a exila por ela ser destruidora do bem-estar social como lhe reconhece uma capacidade de sofrimento desde que ela assuma o trabalho de catarse social sob as bandeiras do novo multiculturalismo. Sob as superfícies académicas do marxismo, do feminismo e do novo historicismo continua a desenrolar-se a antiga polémica do platonismo e a igualmente arcaica medicina social aristotélica. Julgo que nunca chegará ao fim o conflito entre estas linhagens e os apoiantes sempre sitiados do estético. Agora estamos a perder, e continuaremos sem dúvida a perder, o que é uma pena, porque muitos dos nossos melhores estudantes irão abandonar-nos, preferindo outras disciplinas e profissões – o que, aliás, já está a acontecer. Esse abandono é plenamente justificado, pois não conseguimos protegê-los da perda dos padrões intelectuais e estéticos de realização e valor que se deu na nossa profissão. Tudo o que agora podemos fazer é dar alguma continuidade ao estético, e não nos rendermos à mentira de que aquilo a que nos opomos é à aventura e a novas interpretações.

É FAMOSA A DEFINIÇÃO que Freud deu da ansiedade como *Angst vor etwas*, ou expectativas ansiosas. Há sempre qualquer coisa em relação à qual estamos antecipadamente ansiosos, mais que não seja de expectativas que seremos chamados a satisfazer. Eros, presumivelmente a mais agradável das expectativas, traz as suas próprias ansiedades à consciência reflexiva. É exactamente este o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa de satisfazer, caso contrário deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades da literatura são literárias e, na minha perspectiva, elas definem o literário ao mesmo tempo que se tornam tudo excepto idênticas a ele. Um poema, um romance ou uma peça adquirem todas as desordens da humanidade, inclusive o medo da mortalidade, o qual se transmuda, na arte literária, na demanda de ser canónico, de ingressar na memória comum ou societal. Até mesmo Shakespeare, nos mais fortes dos seus sonetos, paira perto deste desejo ou impulso obsessivos. A retórica da imortalidade é também uma psicologia da sobrevivência e uma cosmologia.

De onde veio a ideia de conceber uma obra literária que o mundo não deixasse deliberadamente morrer? Essa ideia não foi associada às Escrituras pelos Hebreus, os quais falaram de escritos canónicos como sendo aqueles que manchavam as mãos que os tocassem, presumivelmente porque as mãos dos mortais não eram dignas de segurar os escritos sagrados. Para os cristãos, Jesus substituiu a Tora, e aquilo a que se deu mais importância foi à Ressurreição. Na história da escrita secular, em que data começaram os homens a falar de poemas ou de histórias como sendo imortais? O conceito

encontra-se em Petrarca, e é maravilhosamente desenvolvido por Shakespeare nos seus sonetos. O mesmo conceito é já um elemento latente no elogio que Dante faz da sua própria *Divina Comédia*. Não se pode afirmar que Dante secularizou a ideia, uma vez que ele subsumiu tudo e, num certo sentido, não secularizou nada. O seu poema era para ele profecia, tanto quanto Isaías era profecia, e talvez por isso se possa dizer que Dante inventou a nossa ideia moderna do canónico. Ernst Robert Curtius, o eminente medievalista, sublinha que Dante teve em conta unicamente duas viagens no Além (antes da sua, para ser mais verdadeiro): a do Eneias de Virgílio, no Livro VI da sua épica, e a de São Paulo, tal como é narrada na 1ª Carta aos Coríntios (12,2). De Eneias surgiu Roma; de São Paulo surgiu o cristianismo gentílico; de Dante haveria de surgir, se ele tivesse vivido até aos oitenta e um anos, a realização da profecia esotérica escondida na *Comédia*, mas Dante morreu com cinquenta e seis anos.

Curtius, sempre desperto para a fortuna das metáforas canónicas, tem um excuro sobre «Poesia como Perpetuação» no qual traça a origem, na *Iliada*, da eternidade da fama poética, e depois nas *Odes* (4.8, 28) de Horácio, nas quais nos é dito que são a eloquência e o favor das musas que fazem com que o herói jamais morra. Jakob Burckhardt, num capítulo (citado por Curtius) acerca da fama literária, observa que Dante, o poeta-filólogo do Renascimento italiano, possuía «a mais intensa consciência de que ele é um distribuidor de fama e mesmo de imortalidade», uma consciência que Curtius situa entre os poetas latinos de França a partir de 1100. Mas num determinado ponto esta consciência estava ligada à ideia de uma canonicidade secular, de modo a que não fosse o herói celebrado, mas a própria celebração a ser saudada como imortal. O cânone secular, com a palavra a significar um catálogo de autores aprovados, não surge senão em meados do século XVIII durante o período literário da Sensibilidade, da Sentimentalidade e do Sublime. As *Odes* de William Collins traçam o cânone do Sublime nos precursores heróicos da Sensibilidade, desde os antigos gregos até Milton, e encontram-se entre os primeiros poemas em inglês a serem escritos para expor uma tradição secular de canonicidade.

O Cânone, uma palavra religiosa nas suas origens, tornou-se uma escolha entre textos em luta uns com os outros pela sobrevivência. Este facto mantém-se independentemente de se interpretar a escolha como resultado de grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica ou, como eu acho, como tendo sido feita por autores que chegaram depois, e que se sentem eles próprios escolhidos por determinadas figuras ancestrais. Alguns partidários recentes daquilo que é considerado pelos próprios como sendo radicalismo académico vão ao ponto de sugerir que as obras entram no cânone graças a bem-sucedidas campanhas publicitárias e de propaganda. Os companheiros destes cépticos vão por vezes mais longe e põem mesmo em

causa Shakespeare, cuja eminência é para eles qualquer coisa semelhante a uma imposição. Se se venera o deus compósito do processo histórico, então está-se condenado a ter de negar a Shakespeare a sua palpável supremacia estética, a qual constitui a originalidade realmente escandalosa das suas peças. Originalidade torna-se um equivalente literário de termos como iniciativa individual, autoconfiança, competição, os quais não alegram os corações de feministas, afrocentristas, marxistas, novos historicistas de inspiração foucaultiana, ou desconstrutores – enfim, de todos aqueles que eu classifiquei como membros da Escola do Ressentimento.

Alastair Fowler, em *Kinds of Literature* [«Tipos de Literatura»] (1982), apresenta-nos uma esclarecedora teoria da formação do Cânone. Num capítulo acerca de «Hierarquias dos Géneros e Cânones da Literatura», Fowler observa que «as mudanças no gosto literário podem ser muitas vezes relacionadas com a reavaliação de géneros representados pelas obras canónicas». Em cada época, alguns géneros são vistos como sendo mais canónicos do que outros. Nas primeiras décadas do nosso século, o romance em prosa americano foi exaltado como género, o que ajudou a estabelecer Faulkner, Hemingway e Fitzgerald como os nossos escritores dominantes do século xx no âmbito da prosa de ficção, dignos sucessores de Hawthorne, Melville, Mark Twain, e da faceta de Henry James que triunfou em *A Taça Dourada* (*The Golden Bowl*) e *As Asas da Pomba*. O efeito desta exaltação do *romance*¹ sobre o romance «realista» pode ser visto no facto de que narrativas visionárias como *Na Minha Morte* de Faulkner, *Miss Corações-Solitários* de Nathanael West, e *O Leilão do Lote 49* de Thomas Pynchon, tiveram muito melhor aceitação crítica do que *Irmã Carrie* e *Uma Tragédia Americana* de Theodore Dreiser. Agora começou uma nova revisão de géneros com a ascensão do romance jornalístico, como, por exemplo, *A Sangue-Frio* de Truman Capote, *O Canto do Carrasco*, de Norman Mailer, e *A Fogueira das Vaidades* de Tom Wolfe; *Uma Tragédia Americana* recuperou muito do seu brilho na atmosfera destas obras ².

A palavra inglesa *romance*, que aqui mantenho, surge por oposição a *novel*, e remete para uma divisão genológica que não encontra correspondência no léxico literário português. Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

Há neste parágrafo uma concentração de títulos que aconselha a reuni-los em nota para dizer que na tradução de alguns deles sigo as seguintes versões portuguesas: *Na Minha Morte* [*As I Lay Dying*] de William Faulkner (tradução de Alfredo Margarido, Livros do Brasil, Lisboa, s/d); *Miss Corações-Solitários* [*Miss Lonelyhearts*] de Nathanael West (tradução de Maria Teresa Alves, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985); *O Leilão do Lote 49* [*The Crying of Lot 49*] de Thomas Pynchon (tradução de Manuela Garcia Marques, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987); *A Sangue-Frio* [*In Cold Blood*] de Truman Capote (tradução de Maria Isabel Braga, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973); *O Canto do Carrasco* [*The Executioner's Song*] de Norman Mailer (tradução de Bernardette Pinto Leite, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1989); *A Fogueira das Vaidades* [*The Bonfire of the Vanities*] de Tom Wolfe (tradução de Ana Luísa Faria, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992).

O romance histórico parece ter sido constantemente desvalorizado.

Gore Vidal disse-me uma vez, com uma amarga eloquência, que fora a sua publicamente assumida orientação sexual que lhe negara o estatuto canónico. O que parece mais provável é que, com excepção da sublimemente extravagante *Myra Breckenridge*, as melhores ficções de Vidal são notáveis romances históricos – *Lincoln*, *Burr*, e vários outros – que este subgénero não virá nunca a ser canonizado. Isto ajuda a compreender o destino sombrio da obra exuberantemente inventiva de Norman Mailer, *Noites Antigas*¹, uma anatomia maravilhosa de sodomias diversas, a qual não conseguiu sobreviver à sua localização no antigo Egipto de *O Livro dos Mortos*. A escrita da história e a ficção narrativa separaram-se uma da outra, e as nossas sensibilidades já não parecem ser capazes de as harmonizar.

FOWLER VAI bastante longe na explicação que dá para o facto de todos os géneros literários não se encontrarem sempre à disposição de qualquer tempo:

temos de admitir o facto de que a gama completa de géneros nunca está igualmente, para já não dizer totalmente, disponível em todos os períodos. Cada época possui um reportório relativamente pequeno de géneros a que os seus leitores e críticos podem responder com entusiasmo, e o reportório que se encontra facilmente à disposição dos seus escritores é ainda mais pequeno: o cânone contemporâneo é fixado para todos excepto para os escritores maiores, ou mais fortes ou mais arcanos. Cada época faz novas rasuras no reportório. Num sentido fraco, talvez todos os géneros existam em todas as épocas sombriamente incorporados em excepções bizarras e fora do vulgar... Mas o reportório de géneros activos sempre foi pequeno e sujeito a rasuras e adições proporcionalmente significativas... alguns críticos foram levados a pensar o sistema genérico quase segundo um modelo hidrostático – como se a sua substância total permanecesse constante mas sujeita a redistribuições. Mas não há qualquer base firme para uma especulação desse tipo. Fariamos melhor se encarássemos os movimentos de géneros simplesmente em termos de escolha estética.

Eu próprio gostaria de defender, em parte seguindo Fowler, que a escolha estética sempre guiou todos os aspectos seculares da formação do Cânone, mas essa é uma tese difícil de sustentar numa altura em que a defesa do Cânone Literário, tal é o assalto contra ele, se tornou tão fortemente politizada. As defesas ideológicas do Cânone Ocidental são tão prejudiciais em relação

Noites Antigas [*Ancient Evenings*] de Norman Mailer. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Teixeira de Aguiar (Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d).

aos valores estéticos como o são as investidas dos atacantes que procuram destruir o Cânone ou, tal como eles proclamam, «abri-lo». Nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de selectividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos. Aqueles que se opõem ao Cânone insistem em que há sempre uma ideologia envolvida na formação do Cânone. Na verdade, vão mesmo mais longe e falam da ideologia da formação do Cânone, sugerindo que fazer um cânone (ou perpetuá-lo) é um acto ideológico *em si mesmo*.

O herói destes anticanonizadores é Antonio Gramsci, que, nos seus *Cadernos do Cárcere*, nega que o intelectual se possa libertar do grupo social dominante se contar unicamente com as «qualificações especiais» que ele partilha com os seus colegas de ofício (tais como outros críticos literários): «Dado que estas diversas categorias de intelectuais tradicionais se sentiam como o seu verdadeiro espírito de corpo, a historicidade da sua qualificação histórica manteve-se ininterrupta, colocando-se por si mesma na posição autónoma e independente do grupo social dominante¹.»

Enquanto crítico literário incluído naquilo que considero agora como o que de pior alguma vez surgiu para a crítica literária, não acho que a censura de Gramsci seja relevante. O «espírito de corpo» do profissionalismo, curiosamente tão caro a muitos sacerdotes dos anticanonizadores, não tem para mim qualquer interesse e, se fosse caso disso, repudiaria qualquer «continuidade histórica ininterrupta» com o mundo académico ocidental. Eu desejo e afirmo uma continuidade com uma mão-cheia de críticos de antes deste século, e com uma outra mão-cheia das três últimas gerações. Quanto à «qualificação especial», a minha própria, ela é, contra Gramsci, puramente pessoal. Mesmo se «o grupo social dominante» viesse a ser identificado com a Corporação de Yale, ou com os administradores da Universidade de Nova Iorque, ou com as universidades americanas em geral, não consigo vislumbrar uma ligação *interna* entre qualquer grupo social e os modos específicos em que gastei a minha vida a ler, a recordar, a julgar e a interpretar aquilo a que noutros tempos chamámos «literatura imaginativa». Se quisermos descobrir críticos ao serviço de uma ideologia social, basta observar com atenção aqueles que pretendem desmistificar ou abrir o Cânone, ou os seus adversários que caíram na armadilha de se transformarem naquilo para que olharam. Mas nenhum destes grupos é verdadeiramente *literário*.

Fugir de ou reprimir o estético é endémico nas instituições do que ainda passa por ser o nosso ensino superior. Shakespeare, cuja supremacia estética tem sido confirmada pelo julgamento universal de quatro séculos, é agora «historicizado» numa redução pragmática exactamente porque o seu

Na tradução desta passagem sigo a versão de Serafim Ferreira da obra de Antonio Gramsci *A Formação dos Intelectuais* (Editorial Fronteira, Amadora, 1976).

inquietante poder estético constitui um escândalo para qualquer ideólogo. O princípio cardinal da actual Escola do Ressentimento pode ser colocado com uma clareza exemplar: aquilo que é chamado de valor estético emana da luta de classes. O princípio é tão amplo que não pode ser refutado completamente. Pessoalmente, mantenho-me firme no facto de que o eu individual é o único método e o modelo global para apreender o valor estético. Mas «o eu individual», devo infelizmente reconhê-lo, só pode ser definido contra a sociedade, e parte da sua luta agonística [*agon*]¹ com aquilo que é comum partilha inevitavelmente do conflito entre classes sociais e económicas. Sendo eu próprio filho de um trabalhador têxtil, foi-me concedido tempo infinito para ler e meditar sobre a minha leitura. A instituição que me auxiliou, a Universidade de Yale, faz inelutavelmente parte de um *establishment* americano, e a minha auxiliada meditação acerca da literatura é por isso vulnerável às mais tradicionais análises marxistas do interesse de classe. Todas as minhas arrebatadas proclamações do valor estético do *ego* isolado são necessariamente qualificadas pela lembrança de que o ócio para meditar tem de ser comprado à comunidade.

Nenhum crítico, nem mesmo este que aqui escreve, é um Próspero hermético a fazer magia branca numa ilha encantada. A crítica, tal como a poesia, é (no sentido hermético) uma espécie de roubo de coisas comuns. E se nos tempos da minha juventude a classe no poder nos poupava ao papel de sacerdotes do estético, ela sem dúvida tinha o seu interesse próprio num tal sacerdócio. No entanto, admitir isto é admitir pouca coisa. A liberdade para apreender o valor estético pode surgir do conflito de classes, mas o valor não é exactamente igual à liberdade, mesmo que não consiga ser alcançado fora daquela apreensão. Por definição, o valor estético é engendrado por uma interacção entre artistas, um processo de influência que é sempre uma interpretação. A liberdade de se ser artista, ou crítico, surge necessariamente a partir do conflito social. Mas a fonte ou a origem da liberdade da apreensão sensorial, não sendo irrelevante para o valor estético, não é, contudo, exactamente igual a ele. Há sempre um sentimento de culpa numa individualidade realizada; é uma versão da culpa de se ser um sobrevivente, a qual não é geradora de valor estético.

Não pode haver valor estético sem uma qualquer resposta à pergunta tripla da luta agonística [*agon*] – mais do que, menos do que, igual a? Aquela pergunta está conotada com a linguagem figurativa do Económico, mas a resposta deve estar liberta do Princípio Económico de Freud. Não pode haver um poema em si mesmo e, no entanto, há qualquer coisa irreduzível que subsiste no estético. O valor, que no seu todo não pode ser reduzido à sua expressão mais simples, forma-se a si próprio através do processo de influência

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

poética. Uma tal influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas o seu elemento principal é estético. Um historicista de tipo marxista ou foucaultiano pode insistir continuamente que a *produção* do estético é uma questão de forças históricas, mas a produção não é, em si mesma, aquilo que está aqui em causa. Apraz-me concordar com o lema do Dr. Johnson de que, «com excepção dos idiotas, nenhum homem escreveu alguma vez a não ser por dinheiro», mas a inegável economia da literatura, desde Píndaro até hoje, não determina as questões de supremacia estética. E tanto os abridores do Cânone como os tradicionalistas não divergem muito quanto ao lugar onde se encontra a supremacia: em Shakespeare. Shakespeare é o cânone secular, ou até mesmo a escritura secular. Quer se trate de precursores quer de legatários, todos são definidos por ele, e só por ele, para fins canónicos. É este o dilema com que se confrontam os partidários do ressentimento: ou têm de negar a eminência incomparável de Shakespeare (uma tarefa penosa e difícil), ou têm de mostrar porquê e como é que a história e a luta de classes produziram exactamente aqueles aspectos das suas peças que deram origem à centralidade que ele ocupa no Cânone Ocidental.

Os partidários do ressentimento deparam com a dificuldade intransponível que se encontra na força mais idiossincrática de Shakespeare: ele está sempre mais à frente de nós, conceptual e imagisticamente, quem quer que sejamos e onde quer que estejamos. Ele torna-nos anacrónicos, porque ele *contém-nos*; não podemos subsumi-lo. Não podemos iluminá-lo com uma nova doutrina, quer ela seja o marxismo, o freudismo ou o cepticismo linguístico de Paul de Man. Em vez disso, é ele que iluminará a doutrina, não por prefiguração, mas como que por pós-figuração: tudo o que há de mais importante em Freud já está em Shakespeare, e além disso com uma crítica convincente a Freud. O mapa freudiano da mente pertence a Shakespeare; Freud dá a impressão de que só teve de o escrever em prosa. Ou, para variar, uma leitura shakespeareana de Freud ilumina e esmaga o texto de Freud, enquanto uma leitura freudiana de Shakespeare reduz Shakespeare à sua expressão mais simples, ou fá-lo-ia se conseguíssemos aguentar uma redução conducente a perdas absurdas. *Coriolano* é de longe uma leitura mais poderosa d'*O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* de Karl Marx, do que qualquer leitura marxista de *Coriolano* poderia alguma vez aspirar a ser.

A eminência de Shakespeare é, estou certo, o rochedo contra o qual irá por fim naufragar a Escola do Ressentimento. Como é que eles podem ter as coisas de duas maneiras? Se é arbitrário que Shakespeare centre o Cânone, então precisam de mostrar porque é que a classe social dominante o seleccionou em vez de, digamos, Ben Jonson, para o desempenho desse papel arbitrário. Ou então, se foi a história e não os círculos dominantes que exaltaram Shakespeare, o que é que havia em Shakespeare que tanto fascinou o grande Demiurgo, isto é, a economia e a história social? É evidente que este tipo de

discussão começa a atingir as raias do fantástico. É muito mais simples admitir que existe uma diferença *qualitativa*, uma diferença em espécie, entre Shakespeare e qualquer outro escritor, até mesmo Chaucer, Tolstoi, ou quem quer que seja. A originalidade é o grande escândalo com que o ressentimento não pode pactuar, e Shakespeare mantém-se o escritor mais original que alguma vez havemos de conhecer.

TODA A ORIGINALIDADE literária forte se torna canônica. Há alguns anos atrás, numa noite de chuva em New Haven, sentei-me para reler, mais uma vez, o *Paraíso Perdido* de John Milton. Tinha de escrever uma palestra sobre Milton como parte de um ciclo de palestras que ia proferir na Universidade de Harvard, mas eu queria começar tudo de novo em relação ao poema: lê-lo como se nunca o tivesse lido antes, e mesmo como se ninguém o tivesse lido antes de mim. Fazê-lo significava afastar da minha cabeça toda uma biblioteca de estudos críticos acerca de Milton, o que era virtualmente impossível. Mesmo assim tentei, porque queria ter a experiência de ler o *Paraíso Perdido* tal como o havia lido pela primeira vez, há quarenta e tal anos. E enquanto lia, até adormecer a meio da noite, a familiaridade inicial do poema começou a desaparecer. Continuou a desaparecer nos dias que se seguiram à medida que me aproximava do fim, e fiquei curiosamente chocado, um pouco alheado e, no entanto, terrivelmente absorto. Que estava eu a ler?

Se bem que o poema seja uma épica bíblica, em forma clássica, a impressão especial que ele me deu foi aquela que eu geralmente atribuo à fantasia literária ou à ficção científica, e não à épica heróica. A *sobrenaturalidade* foi o seu efeito irresistível. Fiquei aturdido por duas sensações aparentadas mas diferentes: o poder competitivo e triunfante do autor, maravilhosamente exibido numa luta (tanto implícita como explícita) contra qualquer outro autor e texto (incluindo a Bíblia), e também o estranhamento, por vezes assustador, daquilo que estava a ser apresentado. Só depois de ter chegado ao fim me veio à memória (conscientemente, pelo menos) o intenso livro de William Empson intitulado *Milton's God* [«Deus de Milton»], no qual Empson observava que o *Paraíso Perdido* de Milton lhe parecia tão barbaramente esplêndido como certas esculturas africanas primitivas. Empson deitava as culpas da barbárie miltoniana sobre o cristianismo, cuja doutrina Empson detestava. Embora tivesse sido politicamente um marxista, e simpatizante fervoroso dos comunistas chineses, Empson não foi, de modo algum, um precursor da Escola do Ressentimento. Historicizou à vontade e com uma capacidade notável, mostrou permanentemente uma consciência do conflito entre classes sociais, mas não foi tentado a reduzir o *Paraíso Perdido* a um jogo entre forças económicas. Empson sempre se preocupou principalmente com o estético, que é aquilo com que o crítico literário mais apropriadamente se deve envolver, e conduziu um combate que nunca o levou a transferir a sua aversão

moral pelo cristianismo (e pelo Deus de Milton) para um julgamento estético contra o poema. O elemento bárbaro impressionou-me, tal como havia impressionado Empson, mas o trunfalismo agonístico interessou-me mais.

SEGUNDO CREIO, há somente algumas poucas obras que se afiguram ser mais essenciais para o Cânone Ocidental do que o *Paraíso Perdido* – as tragédias maiores de Shakespeare, *Os Contos de Cantuária* de Chaucer, *A Divina Comédia* de Dante, a *Tora*, os Evangelhos, o *Dom Quixote* de Cervantes, os poemas épicos de Homero. Com excepção talvez do poema de Dante, nenhuma daquelas obras aparece tão fortificada para a batalha como a misteriosa obra de Milton. Sem dúvida que Shakespeare foi objecto de provocações por parte de dramaturgos rivais, enquanto Chaucer, com alguma graça, citou autoridades fictivas e escondeu as suas obrigações autênticas para com Dante e Boccaccio. A Bíblia hebraica e o Novo Testamento grego foram revistos (até chegarem à forma que têm hoje) por redactores que podem ter privado muito pouco com os autores originais, para quem estavam a actuar como uma espécie de antologiadoreis. Cervantes, com uma alegria inultrapassável, parodiou até à morte os seus precursores cavalleirescos. Quanto aos textos dos precursores de Homero, não os possuímos.

De entre os maiores escritores ocidentais, Milton e Dante são os mais briguentos. De uma maneira ou de outra, os estudiosos conseguem eludir a ferocidade de ambos os poetas, e até lhes concedem a honra de serem pios. Por exemplo, C. S. Lewis conseguiu descobrir o seu próprio «mero cristianismo» no *Paraíso Perdido*, e John Freccero acha que Dante é um fiel agostiniano, satisfeito em emular as *Confissões* no seu «romance do eu». Dante, como só agora começo a ver, corrige criadoramente Virgílio (entre muitos outros), e de um modo tão profundo quanto aquele com que Milton corrigiu absolutamente toda a gente antes dele (inclusive Dante) através da sua criação. Mas quer o escritor seja brincalhão na luta, como Chaucer e Cervantes e Shakespeare, quer seja agressivo, como Dante e Milton, a contenda está sempre presente. É esta a quantidade de crítica marxista que me parece ter valor: na escrita forte há sempre conflito, ambivalência, contradição entre tema e estrutura. Onde me afasto dos marxistas é no que diz respeito às origens do conflito. Desde Píndaro até aos nossos dias, o escritor que batalha pela canonicidade pode lutar em nome de uma classe social, como Píndaro fez pelos aristocratas, mas, primeiro que tudo, todo o escritor ambicioso existe abertamente para si mesmo e só para si mesmo, e trai ou descara com frequência a sua classe a fim de fazer avançar os seus próprios interesses, os quais se centram inteiramente na *individação*. Tanto Dante como Milton sacrificaram muita coisa por aquilo que acreditavam ser um rumo político espiritualmente exuberante e justificado, mas nenhum deles estaria disposto a sacrificar o seu maior poema por uma causa,

qualquer que ela fosse. A via que ambos encontraram para harmonizar tudo isto foi identificar a causa com o poema, em vez de o poema com a causa. Ao fazê-lo, estabeleceram um precedente que não é hoje muito seguido pela turba académica que procura relacionar o estudo da literatura com a busca de mudança social. Os modernos seguidores americanos deste aspecto de Dante e de Milton encontram-se onde seria previsível encontrá-los, isto é, nos nossos poetas mais fortes desde Whitman e Dickinson: os socialmente reacçãoários Wallace Stevens e Robert Frost.

Aqueles que fazem trabalho canónico encaram invariavelmente os seus escritos como sendo formas mais amplas do que qualquer programa social, por muito exemplar que este possa ser. Trata-se de contenção, e a grande literatura insistirá sempre na sua auto-suficiência perante as causas mais nobres: feminismo, culturismo afro-americano e todas as outras empresas politicamente correctas do momento em que vivemos. A coisa contida varia; por definição, o poema forte recusa ser contido, mesmo pelo Deus de Milton ou de Dante. O Dr. Samuel Johnson, o mais arguto de todos os críticos literários, inferia justamente que a poesia devota era impossível quando comparada com a devoção poética: «O bem e o mal da Eternidade são demasiado ponderosos para as asas do engenho poético.» «Ponderosos» é uma metáfora para «incontíveis», que é outra metáfora. Os nossos abridores contemporâneos do Cânone depreciam a religião abertamente declarada, mas vão à procura de versos devotos (e de crítica devota), mesmo se o objecto de devoção se alterou no sentido do progresso das mulheres, ou dos negros, ou daquele mais desconhecido de todos os deuses desconhecidos: a luta de classes nos Estados Unidos. Tudo depende dos valores que se defende, mas acho muito esquisito que os marxistas sejam perspicazes na descoberta da competição em toda a parte e, no entanto, não consigam ver que ela é intrínseca às artes mais nobres. Há aqui uma estranha mistura de sobreidealização e de subavaliação da literatura imaginativa, a qual nunca abandonou os seus próprios intentos egoístas.

O *Paraíso Perdido* tornou-se canónico no século a seguir ao de Milton, antes de o cânone secular ter sido estabelecido. A resposta à pergunta «Quem canonizou Milton?» é a seguinte: em primeiro lugar, o próprio John Milton e, quase em primeiro lugar, outros poetas fortes, desde o seu amigo Andrew Marvell até John Dryden, e daí para diante até quase todos os poetas cruciais do século XVIII e do período romântico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. Com certeza que os críticos, o Dr. Johnson e Hazlitt, contribuíram para a canonização; mas Milton – tal como Chaucer, Spenser e Shakespeare antes dele, e tal como Wordsworth depois dele – esmagou simplesmente a tradição e subsumiu-a. É esse o teste mais forte da canonicidade. Só alguns poucos conseguiram esmagar e subsumir a tradição, e talvez já nenhum outro o consiga fazer agora. Por isso, a

questão hoje é a seguinte: será que algum escritor consegue obrigar a tradição a encontrar um lugar para si, acotovelando-a de dentro, digamos assim, em vez de fora, tal como os multiculturalistas pretendem fazer?

O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico ou colocar-se a si próprio ao serviço de quaisquer fins sociais, por mais moralmente admiráveis que eles possam ser. Só se irrompe no cânone graças à força estética, que é essencialmente constituída por um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, saber, exuberância de dicção. A injustiça final da injustiça histórica é que ela não dota necessariamente as suas vítimas com alguma coisa que não seja um sentimento da sua vitimização. Seja o que for que se considere ser o Cânone Ocidental, ele não é com certeza um programa de salvação social.

A MANEIRA MAIS IDIOTA de defender o Cânone Ocidental é insistir na ideia de que ele encarna as sete virtudes mortalmente morais que constituem a nossa pretensa ordem de valores normativos e princípios democráticos. Isto é manifestamente falso. A *Ilíada* mostra a incomparável glória da vitória pelas armas, enquanto Dante rejubila com os tormentos eternos a que submete os seus inimigos. A versão pessoal de Tolstoi acerca do cristianismo põe de parte quase tudo aquilo que todos nós preservamos, e Dostoievski prega o anti-semitismo, o obscurantismo e a fatalidade da servidão humana. Os princípios políticos de Shakespeare, tanto quanto podemos afirmá-lo, não parecem ser muito diferentes dos do seu Coriolano, e as ideias de Milton sobre a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa não excluem a imposição de todas as formas de condicionalismos societais. Spenser exulta com o massacre dos rebeldes irlandeses, enquanto a egomania de Wordsworth exalta a sua própria mente poética sobre qualquer outra fonte de esplendor.

Os maiores escritores do Ocidente subvertem todos os valores, tanto nossos como deles. Os estudiosos que nos exortam a encontrar em Platão, ou em Isaías, a origem da nossa moralidade e dos nossos princípios políticos estão desfasados da realidade social em que vivemos. Acredito muito convictamente que se formos ler o Cânone Ocidental para formar os nossos valores sociais, políticos ou pessoais, transformar-nos-emos em monstros de egoísmo e de exploração. Ler ao serviço de qualquer ideologia não é, em minha opinião, ler. A recepção do poder estético torna-nos capazes de aprender a falar com nós mesmos e a nos suportarmos a nós mesmos. O uso autêntico que devemos fazer de Shakespeare ou de Cervantes, de Homero ou de Dante, de Chaucer ou de Rabelais, é aquele que nos leva a expandir o eu mais interior de cada um. Ler o Cânone em profundidade não fará de alguém uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou mais nocivo. O diálogo que a mente mantém consigo mesma não é essencialmente uma realidade social.

Tudo aquilo que o Cânone Ocidental pode trazer a alguém é a própria solidão desse alguém, aquela solidão cuja forma final é o confronto de cada um com a sua própria mortalidade.

NÓS POSSUÍMOS o Cânone porque somos mortais, e também porque chegámos razoavelmente tarde. Há apenas algum tempo, e o tempo tem de chegar ao fim, embora agora haja mais para ler do que houve alguma vez antes de nós. Da Javeísta e Homero até Freud, Kafka e Beckett vai uma jornada de quase três milénios. Uma vez que essa viagem passa por refúgios tão infinitos quanto Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare e Tolstoi, todos eles amplas recompensas de uma vida inteira de releituras, encontramos perante o dilema prático de ter de excluir alguma coisa mais de cada vez que lemos ou relemos extensamente. Continua terrivelmente válido um antigo teste para encontrar o canónico: se a obra não pede releitura, então ela não possui os requisitos necessários. A analogia inevitável que surge é com o erótico: se se é Don Giovanni e Leporello guarda a lista, então um fugaz encontro é suficiente.

Contra certos parisienses, o texto existe não para dar prazer, mas, sim, para dar o grande desprazer ou um prazer mais difícil do que aquele que um texto menor poderia dar. Não estou preparado para contrariar os admiradores de *Meridian* de Alice Walker, um romance que me vi obrigado a ler duas vezes, e em que a segunda leitura foi uma das minhas mais notáveis experiências literárias. Aquele romance gerou uma epifania na qual eu vi claramente o novel princípio que está implícito nos slôganes daqueles que proclamam a abertura do Cânone. O teste correcto para a nova canonicidade é simples, claro e maravilhosamente conducente à mudança social: a obra não pode nem deve ser relida, pois o seu contributo para o progresso societal encontra-se na generosidade com que ela se oferece a uma rápida digestão e expulsão. De Píndaro a Yeats, passando por Hölderlin, as maiores odes de canonização do eu sempre proclamaram a sua imortalidade agonística. A ode socialmente aceitável do futuro irá sem dúvida privar-nos de tais pretensões, dedicando-se em alternativa à humildade característica de uma irmandade repartida, à nova sublimidade da costura de mantas de retalhos, que é actualmente o tropo preferido da crítica feminista.

No entanto, temos de escolher. Como há apenas algum tempo, devemos reler Elizabeth Bishop ou Adrienne Rich? Devo ir de novo com Marcel Proust em busca do tempo perdido, ou devo planear mais uma outra releitura de Alice Walker e da sua buliçosa denúncia de todos os homens, negros e brancos? Os meus antigos alunos, muitos deles agora estrelas da Escola do Ressentimento, declaram que ensinam altruísmo social, o qual começa pela aprendizagem de como se deve ler altruístamente. O autor não tem eu, a personagem literária não tem eu, o leitor não tem eu. Será que nos devemos reunir junto ao rio com estes fantasmas generosos, libertos da culpa de auto-afirmações

anteriores, para sermos baptizados nas águas do Letes? Que devemos nós fazer para sermos salvos?

O estudo da literatura, seja qual for a maneira de o levar a cabo, nunca poderá salvar um indivíduo ou melhorar a sociedade. Shakespeare não nos faz melhores, tal como não nos faz piores, mas pode ensinar-nos a maneira de nos escutarmos furtivamente a nós mesmos quando falamos com nós mesmos. Subsequentemente, ele pode ensinar-nos a maneira de aceitar a mudança, tanto em nós como nos outros, e talvez até a forma final da mudança. Hamlet é para nós o embaixador da morte, talvez um dos poucos embaixadores enviados pela morte que não nos mente acerca da nossa relação inevitável com essa região desconhecida. A relação é completamente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas que a tradição fez para a socializar.

O meu falecido amigo Paul de Man gostava de ver a solidão de cada texto literário em analogia com cada morte humana, uma analogia contra a qual eu protestei certa vez. Tinha-lhe sugerido que o tropo mais irónico seria o de ver cada nascimento humano em analogia com o aparecimento de um poema. Uma analogia que relacionasse os textos como as crianças se relacionam, ausência de voz ligada a vozes passadas, incapacidade de falar ligada ao que havia sido falado, tal como todos nós fomos falados, pelos mortos. Não venci essa discussão crítica porque não consegui persuadi-lo da analogia humana mais ampla; ele preferia a autoridade dialéctica da ironia mais heideggeriana. Tudo aquilo que um texto, digamos a tragédia de *Hamlet*, partilha com a morte é a sua solidão. Mas quando ele a partilha connosco, será que ele fala com a autoridade da morte? Qualquer que seja a resposta, o que eu gostaria de referir é que a autoridade da morte, literária ou existencial, não é fundamentalmente uma autoridade social. O Cânone, longe de ser o servo da classe social dominante, é o ministro da morte. Para o abrir é preciso persuadir os leitores de que foi descoberta uma nova clareira no interior de um espaço mais amplo habitado por uma multidão de mortos. Que os poetas mortos consentam em se afastar para dar lugar a nós, exclamou Artaud; mas isso é exactamente o que eles não se consentem fazer.

Se fôssemos literalmente imortais, ou mesmo se os anos de vida fossem aumentados, digamos, sete vezes, então podíamos desistir de discutir os cânones. Mas só temos um intervalo antes de o nosso lugar deixar de nos conhecer. Atulhar esse intervalo com escrita má, em nome de qualquer justiça social, não me parece que deva ser a responsabilidade do crítico literário. O professor Frank Lentricchia, apóstolo da mudança social através da ideologia académica, conseguiu ler o poema de Wallace Stevens «História do Jarro¹» como um poema po-

«História do Jarro» [*Anecdote of the Jar*]. Embora manifestando algumas reservas quanto à tradução do título deste poema de Wallace Stevens, apresento, mesmo assim, a versão de Luísa Maria Lucas Queiroz de Campos, in *Ficção Suprema. Poemas de Wallace Stevens* (Assírio & Alvim, Lisboa, 1991).

lítico que exprime o programa da classe social dominante. Para Stevens, a arte de colocar uma jarra aliava-se à arte dos arranjos florais, e não percebo porque é que Lentricchia não publica um livrinho acerca da política dos arranjos florais sob o título *Ariel e as Flores do Nosso Clima*¹. Ainda me recordo do choque que tive em Jerusalém, há mais ou menos trinta e cinco anos, quando me levaram pela primeira vez a um jogo de futebol. Nesse jogo os espectadores sefardistas aplaudiam a equipa visitante que vinha de Haifa, e que era da direita política, enquanto a equipa de Jerusalém era identificada com o Partido Trabalhista. Porque é que ficamos só pela politização do estudo da literatura? Substituam-se os jornalistas desportivos por pontífices políticos como primeiro passo para uma reorganização do baseball, com a Liga Republicana a defrontar a Liga Democrática na final do Campeonato do Mundo. Isso dar-nos-ia uma forma de baseball para onde não poderíamos escapar se quiséssemos ter um alívio pastoril, como agora acontece. As responsabilidades políticas do jogador de baseball seriam tão apropriadas, nem mais nem menos, como as agora tão propaladas responsabilidades políticas do crítico literário.

O fenómeno de se chegar atrasado à cultura, que é hoje uma condição quase universal, adquire uma pungência particular nos Estados Unidos da América. Nós somos os herdeiros finais da tradição ocidental. A educação assente na *Ilíada*, na Bíblia, em Platão e em Shakespeare continua a ser, sob uma qualquer forma modificada, o nosso ideal, se bem que seja inevitavelmente bastante remota a relevância que estes monumentos culturais têm para a vida nas cidades do interior do nosso país. Os ressentidos de todos os cânones sofrem de uma culpa elitista baseada no reconhecimento bastante preciso de que, indirectamente, os cânones servem sempre os interesses e os objectivos sociais e políticos, e deveras também os espirituais, das classes mais abastadas de cada geração da sociedade ocidental. Não parece haver dúvidas quanto ao facto de que são precisos meios financeiros para o cultivo dos valores estéticos. Píndaro, o magnífico último herói da lírica arcaica, investiu a sua arte no louvável exercício de trocar odes por somas elevadas de dinheiro, elogiando os ricos pelo seu generoso apoio da exaltação generosa da sua linhagem divina. Esta aliança entre sublimidade e poder financeiro e político continuou sempre, e provavelmente jamais poderá acabar ou jamais acabará.

É claro que existem profetas, de Amos a Blake e por aí fora até Whitman, que se erguem para protestar contra esta aliança, e sem dúvida um dia voltará a aparecer uma grande figura igualável a Blake. Mas é Píndaro, mais do que Blake, quem se mantém como norma canónica. Mesmo profetas como Dante e Milton se comprometeram a si próprios como Blake não quis ou não pôde fazer – isto até ao ponto em que se pode afirmar que aspirações cultu-

Ao sugerir este título irónico, Harold Bloom joga com os títulos de duas obras de Wallace Stevens: *Ariel* e *The Flowers of our Climate* [«As Flores do Nosso Clima»].

rais pragmáticas tentaram os poetas d'A *Divina Comédia* e do *Paraíso Perdido*. Foi preciso uma vida inteira de imersão no estudo da poesia para eu chegar a compreender a razão por que Blake e Whitman se viram forçados a se tornar os poetas herméticos e esotéricos que realmente foram. É que se rompemos a aliança entre riqueza e cultura – um rompimento que marca a diferença entre Milton e Blake, entre Dante e Whitman – então pagamos o elevado, irônico preço daqueles que procuram destruir as continuidades canônicas. Tornamo-nos gnósticos tardios, em guerra contra Homero, Platão e a Bíblia através da mitologização das interpretações desviantes¹ que fazemos da tradição. Uma tal guerra pode conseguir vitórias limitadas; um *Quatro Zoas* [de Blake] ou um *Canto de Mim Mesmo* [de Whitman] são triunfos a que chamo limitados porque eles levam os seus herdeiros a distorções perfeitamente desesperadas do desejo criador. Os poetas que com mais sucesso percorrem a estrada larga² de Whitman são aqueles que se lhe assemelham profundamente, mas de modo nenhum superficialmente, poetas tão rigorosamente formais como Wallace Stevens, T. S. Eliot e Hart Crane. Os que procuram emular as suas formas aparentemente abertas acabam todos eles por morrer no deserto, todos esses rapsodos rudimentares e impostores académicos prostrados sobre o rasto do seu pai delicadamente hermético. Nada se consegue por nada, e Whitman não está na disposição de fazer o que só a nós compete fazer. Um blakiano menor ou um aprendiz whitmaniano é sempre um falso profeta, incapaz de preparar o caminho a alguém.

Não fico de modo nenhum feliz com estas verdades acerca da confiança da poesia no poder mundano. Sigo muito simplesmente o pensamento de William Hazlitt, que de entre todos os grandes críticos é o que se encontra mais autenticamente à esquerda. Na maravilhosa discussão que faz de Coriolano, no seu livro *Characters of Shakespeare's Plays* [«As Personagens das Peças de Shakespeare»], Hazlitt começa por admitir com uma certa tristeza que «a causa do povo ajusta-se pouco ao tema da poesia: aceita a presença da retórica, a qual se particulariza em argumento e explicação, mas não apresenta imagens imediatas ou distintas à mente». Tais imagens, reconhece Hazlitt, encontram-se em toda a parte do lado dos tiranos e dos seus instrumentos.

Perante a escuridão em voga nos nossos dias, o sentido apurado que Hazlitt tem da inquieta relação entre poder da retórica e retórica do poder é potencialmente iluminante. As ideias políticas de Shakespeare podem ou não ser as de Coriolano, tal como as ansiedades de Shakespeare podem ou não ser as de Hamlet ou Lear. Shakespeare também não é o trágico Christopher Marlowe,

«Interpretações desviantes» [misinterpretations]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

«Estrada larga» [open road]. Nesta tradução tenho em conta a versão portuguesa intitulada *Cântico da Estrada Larga* de Walt Whitman, da autoria de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares (& Etc., Lisboa, 1987).

cuja vida e obra parecem ter ensinado a Shakespeare o caminho a não seguir. Shakespeare sabe de uma maneira implícita aquilo que Hazlitt torna obliquamente explícito: a musa, seja ela trágica ou cómica, toma o partido da elite. Por cada Shelley ou por cada Brecht existe um número de poetas ainda mais poderosos, que, seja qual for a sociedade, tendem naturalmente para o partido da classe dominante. A imaginação literária está contaminada pelo ardor e pelos excessos da competição societal, pois ao longo da história do Ocidente a imaginação criadora viu-se a si mesma como o mais competitivo dos modos, aparentado com o do atleta solitário que corre para a sua própria glória.

As mulheres mais fortes entre os grandes poetas, Safo e Emily Dickinson, são agonistas ainda mais ferozes do que os homens. Miss Dickinson de Amherst não se dispõe a ajudar Mrs. Elizabeth Barrett Browning a terminar a costura da manta. Em vez disso, Dickinson arrasa Mrs. Browning, se bem que o triunfo seja transmitido mais subtilmente do que a vitória de Whitman sobre Tennyson em «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio», onde a «Ode à Morte do Duque de Wellington» do poeta laureado é abertamente evocada de maneira a forçar o reconhecimento, por parte de um leitor atento, do modo como a elegia de Lincoln supera o lamento do Duque de Ferro. Não sei se a crítica feminista virá a ser bem-sucedida na sua cruzada para mudar a natureza humana, mas duvido que algum idealismo, por mais tardio que ele seja, consiga mudar todo o suporte da psicologia ocidental da criatividade, masculina e feminina, desde a contenda de Hesíodo com Homero até à luta agonística [*agon*] entre Dickinson e Elizabeth Bishop.

Enquanto escrevo estas linhas, dou uma vista de olhos pelo jornal e reparo numa história acerca da angústia das feministas forçadas a ter de escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferraro para uma nomeação para o Senado, uma escolha não muito diferente em espécie da de um(a) crítico(a) que pragmaticamente tem de escolher entre a falecida May Swenson, algo parecido com um poeta forte, e a impetuosa Adrienne Rich. Um poema escrito com o objectivo de ser poema pode conter os sentimentos mais exemplares, a mais exaltada das ideias políticas, e pode também não ser grande coisa como poema. Um crítico pode ter responsabilidades políticas, mas a sua primeira obrigação é levantar de novo a pergunta antiga e bastante cruel do agonista: mais do que, menos do que, igual a? Em nome da justiça social, estamos a destruir todos os padrões intelectuais e estéticos nas Humanidades e nas Ciências Sociais. As nossas instituições de ensino revelam uma grande má-fé a este respeito, na medida em que não é imposta qualquer contingência à formação de neurocirurgiões ou de matemáticos. Aquilo que tem sido desvalorizado é o saber enquanto tal, como se a erudição fosse irrelevante nos domínios do discernimento e da falta dele.

O Cânone Ocidental, apesar do idealismo ilimitado daqueles que o abrem, existe precisamente para impor limites, para estabelecer um princípio

de medida que é tudo menos político ou moral. Tenho consciência de que existe hoje em dia uma espécie de aliança encoberta entre a cultura popular¹ e a auto-intitulada «crítica da cultura», e que em nome daquela aliança a própria cognição pode sem dúvida vir ainda a sofrer o estigma das coisas incorrectas. A cognição não pode ser exercida sem a memória, e o Cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural. Muito simplesmente, o Cânone é Platão e Shakespeare; é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar durante a sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A mortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade induzido pelo Cânone. Em virtude da sua verdadeira natureza, o Cânone Ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se pelas nossas senhorinhas da claqué de apoio. Só a força o pode abrir, a força de um Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cognições negativas.

O fenómeno da claqué de apoio é o poder do pensamento positivo transportado para o domínio académico. O estudioso legítimo do Cânone Ocidental respeita o poder das negações inerentes à cognição, desfruta os difíceis prazeres da apreensão estética, aprende a conhecer os caminhos ocultos que a erudição nos ensina a percorrer precisamente para rejeitarmos prazeres mais fáceis, incluindo os convites daqueles que garantem uma virtude política que transcende todas as nossas memórias da experiência estética individual.

Hoje em dia, as imortalidades fáceis obcecaram-nos, porque o produto típico da nossa cultura popular já não é o concerto *rock* mas o vídeo *rock*, cuja essência é uma imortalidade instantânea ou a possibilidade de tal coisa. A relação entre conceitos religiosos e literários de imortalidade tem sido sempre muito agitada, mesmo entre os antigos Gregos e Romanos, que misturavam bastante promiscuamente a eternidade poética e a eternidade olímpica. Na

Harold Bloom utiliza aqui, e mais à frente, o termo «cultura popular» num sentido novel tipicamente anglo-americano. Esse sentido tem uma história relativamente recente (ele nasce para designar formas culturais da era tecnológica), embora já com alguns episódios bastante salientes, como, por exemplo, o protagonizado pela abreviatura do termo «popular» em expressões como «cultura *pop*», «música *pop*», «arte *pop*», etc.

O campo semântico português do vocábulo «popular» manteve-se praticamente imune a uma contaminação pelo novel sentido anglo-americano. Justifica-se, por isso, para uma correcta compreensão das ideias de Harold Bloom, a seguinte citação do inglês C. W. E. Bigsby no prefácio de apresentação de um volume colectivo por si organizado, e centrado exactamente na problemática da cultura popular (tal como ela é entendida no contexto anglo-americano):

«A cultura popular faz tanto parte da nossa existência quotidiana que é tudo menos invisível. (...) Em grande medida, ela define a textura, senão mesmo o tecido, daquilo que nos rodeia. O *design* dos nossos electrodomésticos, o nosso pronto-a-vestir, os motores dos nossos carros, as nossas mobílias; a natureza e o conteúdo dos nossos jornais, programas de televisão, filmes e *best-sellers*; a banda desenhada que os nossos filhos lêem, a música que eles ouvem (...)» C. W. E. Bigsby, in *Approaches to Popular Culture* (Edward Arnold, London, 1976, p. vii).

literatura clássica, esta agitação era tolerável, mesmo inofensiva, mas tornou-se mais ameaçadora na Europa cristã. As distinções católicas entre imortalidade divina e fama humana, solidamente apoiadas numa teologia dogmática, mantiveram-se razoavelmente firmes até ao advento de Dante, que se via a si mesmo como um profeta e, assim, deu implicitamente à sua *Divina Comédia* o estatuto de uma nova Escritura. Dante esvaziou na prática a distinção entre formação secular e sagrada do Cânone, uma distinção que nunca mais foi totalmente recuperada, e que constitui uma outra razão para o nosso agitado sentido de poder e autoridade.

Os termos «poder» e «autoridade» têm significados pragmaticamente opostos nos domínios da política e daquilo a que ainda devíamos chamar «literatura imaginativa». Se temos dificuldade em ver a oposição, é talvez devido ao domínio intermédio que a si próprio se chama «espiritual». O poder espiritual e a autoridade espiritual ocultam-se manifestamente na política e na poesia. Devemos, por isso, distinguir o poder e a autoridade estéticos do Cânone Ocidental de todas e quaisquer consequências espirituais, políticas ou até mesmo morais que ele possa ter encorajado. Embora a leitura, a escrita e o ensino sejam necessariamente actos sociais, até mesmo o ensino tem o seu aspecto solitário, uma solidão que só dois podem partilhar, para usar a linguagem de Wallace Stevens. Gertrude Stein defendia que se escreve para si mesmo e para os de fora, um reconhecimento magnífico que eu poderia expandir num apotegma paralelo: lê-se para si mesmo e para os de fora. O Cânone Ocidental não existe para fazer crescer as elites sociais já existentes. Ele existe para ser lido por nós e pelos de fora, de modo a que tanto nós como aqueles que nunca viremos a conhecer possam encontrar o autêntico poder estético e a autoridade daquilo a que Baudelaire (e Erich Auerbach depois dele) chamou «dignidade estética». Uma das marcas inelutáveis do canónico é a dignidade estética, a qual não está a soldo do que quer que seja.

A autoridade estética, tal como o poder estético, é um tropo ou uma figuração de energias que são mais essencialmente solitárias que sociais. Há já muito tempo, Hayden White mostrou que a maior imperfeição de Foucault era a sua cegueira em relação às suas próprias metáforas, o que não deixa de ser uma irónica fraqueza num discípulo confesso de Nietzsche. Foucault substituiu os tropos da história das ideias de Lovejoy pelos seus próprios, e depois nem sempre se lembrou de que os seus «arquivos» eram ironias, deliberadas e não deliberadas. O mesmo acontece com as «energias sociais» do novo historicista, que está perpetuamente propenso a esquecer que a «energia social» é tão impossível de quantificar quanto a libido freudiana. A autoridade estética e o poder criador são também tropos, mas aquilo que eles substituem – chamemos-lhe «o canónico» – tem um aspecto brutalmente quantificável, o mesmo é dizer que William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte

e quatro delas obras-primas, mas a energia social nunca escreveu uma única cena. A morte do autor é um tropo, e bastante pernicioso, mas a vida do autor é uma entidade quantificável.

Todos os cânones, incluindo os nossos contracânones actualmente em moda, são elitistas, e como nenhum cânone secular chega a estar alguma vez fechado, aquilo que agora se aclama como sendo «abrir o cânone¹» é uma operação rigorosamente redundante. Embora os cânones, tal como todas as listas e catálogos, tenham tendência a ser mais inclusivos que exclusivos, chegámos hoje ao ponto em que as leituras e releituras feitas ao longo de uma vida dificilmente nos podem conduzir através do Cânone Ocidental. Na verdade, é hoje virtualmente impossível conhecer a fundo o Cânone Ocidental. Para que tal acontecesse, não só seria preciso absorver bem mais de três mil livros – muitos dos quais, senão a maioria, sinalizados por autênticas dificuldades cognitivas e imaginativas –, mas também as relações entre esses livros seriam cada vez mais (e não menos) agitadas à medida que as nossas perspectivas se alargassem. Há também as vastas complexidades e contradições que constituem a essência do Cânone Ocidental, que é tudo menos uma unidade ou uma estrutura estável. Ninguém tem autoridade para nos dizer o que é o Cânone Ocidental, sobretudo desde cerca de 1800 até aos nossos dias. Ele não é nem pode ser exactamente aquilo que consta da lista que eu dou, ou da lista que qualquer outra pessoa pudesse dar. Se o fosse, isso transformaria uma tal lista num mero fetiche, apenas numa outra mercadoria. Mas não estou disposto a concordar com os marxistas quanto à ideia de que o Cânone Ocidental é uma outra instância daquilo a que chamam «capital cultural». Não é para mim muito claro que uma nação como os Estados Unidos da América pudesse alguma vez ser o contexto para o «capital cultural²», excepto se

«Abrir o cânone» [*opening up the canon*]. Esta nova atitude nos estudos literários é talvez a que se encontra mais insistentemente subjacente a todos os exercícios de contestação que Bloom leva a cabo neste seu livro. Por isso, talvez seja apropriado referir aqui uma das primeiras manifestações organizadas dessa atitude: *English Literature: Opening Up the Canon* [«Literatura Inglesa: Abrindo o Cânone»], Leslie Fiedler & Houston A. Baker, Jr. (orgs.), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981.

«Capital cultural.» O conceito de «capital cultural», tão popular na actual teoria (e crítica) literária norte-americana de inspiração marxista, e tão desabridamente repudiado (explícita ou implicitamente) por Harold Bloom ao longo deste livro, tem a sua origem na obra do francês Pierre Bourdieu, em particular no livro intitulado *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, tradução de Richard Rice, Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1984 – refiro a versão norte-americana exactamente para melhor situar o contexto da discussão. Nesta obra, Pierre Bourdieu utiliza o conceito de «capital cultural» para nomear e avaliar o poder das obras de arte no quadro daquilo a que chama «hegemonia burguesa». No âmbito da argumentação agonística de Harold Bloom ao longo deste seu livro, creio que vale ainda a pena indicar uma obra que se articula exactamente em torno do conceito por ele repudiado: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, da autoria de John Guillory (Chicago University Press, Chicago, 1993).

tivermos em conta aquelas pequenas lascas de alta cultura que contribuem para a cultura de massas.

Desde cerca de 1800, uma geração após a Revolução Americana, que não temos tido uma alta cultura oficial neste país. A unidade cultural é um fenómeno francês, e até certo ponto uma questão alemã, mas dificilmente é uma realidade americana, tanto no século XIX como no século XX. No nosso contexto e na nossa perspectiva, o Cânone Ocidental é uma espécie de lista de sobreviventes. O facto central acerca da América, segundo o poeta Charles Olson, é o espaço, mas Olson escreveu isto como frase de abertura de um livro sobre Melville e, portanto, sobre o século XIX. No final do século XX, o nosso facto central é o tempo, pois a terra do pôr do Sol está agora no tempo do pôr do Sol do Ocidente. Será que se deve chamar fetiche a uma lista de sobreviventes de uma guerra cosmológica que dura há três mil anos?

A questão que deve ser debatida é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Ao se tornarem canónicas, elas sobreviveram a uma enorme luta nas relações sociais, mas essas relações têm pouco a ver com a luta de classes. O valor estético emana da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões no interior de uma sociedade. Pouquíssimos leitores da classe trabalhadora tiveram alguma vez importância para assegurar a sobrevivência dos textos, e os críticos de esquerda não se podem substituir às leituras da classe trabalhadora. O valor estético surge a partir da memória, e por isso (como Nietzsche viu) da dor, a dor de renunciar a prazeres mais fáceis a favor de outros muito mais difíceis. Os trabalhadores já têm ansiedades que cheguem, e voltam-se para a religião para encontrar um alívio. O seu sentido apurado de que o estético é, para eles, unicamente uma outra ansiedade, ajuda a ensinar-nos que as obras literárias bem-sucedidas são ansiedades realizadas e não escapes das ansiedades. Também os cânones são ansiedades realizadas e não amparos unificados da moralidade, ocidental ou oriental. Se conseguíssemos imaginar um cânone universal, multicultural e multivalente, o seu livro essencial não seria uma escritura, quer fosse a Bíblia, o Alcorão ou um texto oriental, mas sim Shakespeare, que representou e leu em toda a parte, em todas as línguas e circunstâncias. Quaisquer que sejam as convicções dos nossos novos historicistas actuais, para quem Shakespeare é só um significante para as energias sociais do Renascimento inglês, para centenas de milhões de pessoas que não são europeus brancos Shakespeare é um significante para o próprio *pathos* delas, para o seu próprio sentido de identidade com as personagens que Shakespeare faz cintilar através da sua linguagem. Para essas pessoas a universalidade de Shakespeare não é histórica mas fundamental, pois ele põe em palco as vidas de todas elas. Nas personagens de Shakespeare elas observam e confrontam a sua própria angústia e as suas próprias fantasias, não as manifestas energias sociais de uma mercantilidade de Londres nos seus primeiros tempos.

A arte da memória, com os seus antecedentes retóricos e os seus rebentões mágicos, tem muito a ver com lugares imaginários, ou com lugares reais transformados em imagens visuais. Desde a infância que eu tenho desfrutado de uma memória invulgar para a literatura, mas essa memória é puramente verbal, sem nada que se pareça com uma componente visual. Só recentemente, passados os sessenta anos, é que cheguei a compreender que a minha memória literária assentava no Cânone como sistema de memória. Se eu sou um caso especial é só na medida em que a minha experiência é uma versão mais extrema daquilo que acredito ser a principal função prática do Cânone: a recordação e a ordenação das leituras feitas ao longo de uma vida. Os maiores autores passam a desempenhar o papel de «lugares» no teatro da memória do Cânone, e as suas maiores obras ocupam uma posição preenchida por «imagens» na arte da memória. Shakespeare e *Hamlet*, autor central e drama universal, obrigam-nos a recordar não só aquilo que acontece em *Hamlet*, mas, mais decisivamente, também aquilo que acontece na literatura e que a torna memorável, prolongando assim a vida do autor.

A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e por muitos sucedâneos depois deles, é um outro mito anticanónico, semelhante ao grito de batalha do ressentimento que rejeita «todos os homens brancos, europeus e já falecidos» – isto é, recorrendo à dúzia de frade (que é treze), Homero, Virgílio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka e Proust. Mais vivos do que nós, quem quer que sejamos, estes autores foram inquestionavelmente homens e, segundo creio, «brancos». Mas, quando comparados com qualquer autor vivo, quem quer que ele seja, eles não estão mortos. Entre nós existem García Márquez, Pynchon, Ashbery e outros que se tornarão provavelmente tão canónicos quanto Borges e Beckett, entre os recentemente falecidos, mas Cervantes e Shakespeare pertencem a uma outra ordem de vitalidade. O Cânone é, na verdade, um instrumento de medição da vitalidade, mas que tenta medir o incomensurável. A metáfora antiga da imortalidade do escritor é relevante neste caso, permitindo que através dela se renove o poder do Cânone. Curtius tem um excuro sobre «Poesia como Perpetuação» no qual cita a fantasia de Burckhardt sobre «Fama e Literatura», e onde este equipara a fama à imortalidade. Mas Burckhardt e Curtius viveram e morreram antes da Idade de Warhol, na qual muitos são famosos durante quinze minutos. A imortalidade durante um quarto de hora é agora livremente outorgada, e pode ser vista como uma das consequências mais hilariantes do «abrir o cânone».

A defesa do Cânone Ocidental não é de modo nenhum uma defesa do Ocidente ou uma empresa nacionalista. Se multiculturalismo quisesse dizer Cervantes, quem se atreveria a pô-lo em causa? Os maiores inimigos de padrões estéticos e cognitivos são os defensores simulados que nos arengam acerca de valores morais e políticos na literatura. Nós não vivemos segundo a

ética da *Iliada* ou segundo as ideias políticas de Platão. Aqueles que ensinam interpretação estão mais ligados aos sofistas que a Sócrates. Que podemos nós esperar que Shakespeare faça pela nossa sociedade meio arruinada, uma vez que a função do drama shakespeariano tem tão pouco a ver com a virtude cívica ou a justiça social? Os nossos novos historicistas actuais, com a sua mistura esquisita de Foucault e Marx, constituem unicamente mais um episódio na história interminável do platonismo. Platão esperava que ao banir o poeta também pudesse banir o tirano. Banir Shakespeare, ou então reduzi-lo aos seus contextos, não nos livrará dos nossos tiranos. De qualquer maneira, não nos conseguimos ver livres de Shakespeare ou do Cânone que ele centra. Shakespeare, como se gosta de esquecer, inventou-nos em muito. Se lhe acrescentarmos o resto do Cânone, então Shakespeare e o Cânone inventaram-nos completamente. Emerson, em *Homens Representativos*, apreendeu isto na perfeição: «Shakespeare está tão fora da categoria dos autores eminentes como o está fora da multidão. Ele é inconcebivelmente sábio; os outros, concebivelmente. Um bom leitor pode, de certa maneira, anichar-se no cérebro de Platão, e pensar a partir daí; mas não no de Shakespeare. Estamos ainda fora de casa. Quanto à faculdade executiva, quanto à criação, Shakespeare é único.»

NADA DO QUE pudéssemos dizer agora acerca de Shakespeare é comparável em importância à percepção de Emerson. Sem Shakespeare não haveria cânone, porque sem Shakespeare não haveria um eu reconhecível em nós, quem quer que sejamos. Devemos a Shakespeare não só a nossa representação da cognição, mas também muita da nossa capacidade de cognição. A diferença entre Shakespeare e os seus rivais mais directos é tanto de espécie como de grau, e essa dupla diferença define a realidade e a necessidade do Cânone. Sem o Cânone, cessamos de pensar. Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de géneros (masculino e feminino), e os objectivos sociais de uma tal idealização podem ser sem dúvida admiráveis. No entanto, só a força se pode juntar à força, tal como Nietzsche perpetuamente testemunha.

SEGUNDA PARTE

A Idade Aristocrática

2

Shakespeare, Centro do Cânone

NA INGLATERRA ISABELINA os actores tinham um estatuto semelhante ao dos mendigos e de gente da mesma condição social, o que sem dúvida desgostava Shakespeare, que trabalhava afincadamente para poder regressar a Stratford como um cavalheiro. Com excepção deste desejo, não sabemos praticamente nada acerca da visão social de Shakespeare a não ser aquilo que podemos respigar das peças, nas quais toda a informação é ambígua. Enquanto actor-dramaturgo, Shakespeare dependia necessariamente do patrocínio e da protecção de aristocratas, e as suas ideias políticas – se por acaso, em termos práticos, ele teve algumas – foram apropriadas para servirem de pináculo da longa Idade Aristocrática (no sentido de Vico), a qual eu enunciei atrás como indo de Dante a Goethe, passando pelo Renascimento e pelo Iluminismo. As ideias políticas dos jovens Wordsworth e William Blake são as da Revolução Francesa, e anunciam a chegada da idade seguinte, a Democrática, a qual tem a sua apoteose em Whitman e no cânone americano e encontra a sua expressão final com Tolstoi e Ibsen. Das origens da arte de Shakespeare é-nos dado como postulado fundamental um sentido aristocrático da cultura, embora Shakespeare transcenda esse sentido, tal como faz, aliás, com tudo o resto.

Shakespeare e Dante estão no centro do Cânone porque são superiores a todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção. Pode acontecer que estes três dons naturais se reúnam numa paixão ontológica que seja uma propensão para o júbilo, ou para aquilo que Blake queria dizer com o seguinte Provérbio do Inferno:

«A exuberância é beleza.» As energias sociais existem em todas as épocas, mas não conseguem compor peças, poemas e narrativas. O poder de criar é um dom individual presente em todas as épocas, mas, como é óbvio, é grandemente encorajado por contextos específicos, por vagas nacionais que ainda estudamos só em segmentos, pois a unidade de uma grande época é geralmente uma ilusão. Será que Shakespeare foi um acidente? Será que a imaginação literária e as modalidades que lhe dão corpo são entidades tão sinuosas quanto a manifestação de um Mozart? Shakespeare não é um daqueles poetas que não precisam de passar por uma evolução, ou que parecem completamente formados desde o início, como acontece com aquela rara mão-cheia que inclui Marlowe, Blake, Rimbaud e Crane. Estes poetas até mesmo dificilmente parecem desabrochar: *Tamburlaine* (Parte I), *Poetical Sketches*, *Iluminações*, *White Building* são obras já no auge. Mas o Shakespeare das primeiras peças históricas e comédias burlescas, bem como o de *Titus Andronicus*, é só remotamente profético do autor de *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear* e *Macbeth*. Lendo ao mesmo tempo *Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra*, eu por vezes mal me consigo convencer a mim próprio de que o dramaturgo lírico da primeira peça criou as glórias cosmológicas da segunda.

Quando é que Shakespeare é Shakespeare pela primeira vez? Quais as peças que são canônicas desde o início? Por volta de 1592, quando tinha vinte e oito anos, Shakespeare havia escrito as três partes de *Henrique VI* e as sequelas destas em *Ricardo II*, assim como *Comédia de Equívocos*. Logo um ano depois surgiram *Titus Andronicus*, *A Fera Amansada* e *Os Dois Cavalheiros de Verona*. O seu primeiro conseguido absoluto é *Canseiras de Amor em vão*, escrito provavelmente em 1594. Marlowe, meio ano mais velho do que Shakespeare, foi assassinado numa taberna em 30 de Maio de 1593, com vinte e nove anos de idade. Nessa altura, se Shakespeare tivesse morrido a sua comparação com Marlowe seria francamente favorável a este. *O Judeu de Malta*, as duas partes de *Tamburlaine*, *Eduardo II*, e mesmo o fragmentário *Doutor Fausto*, são conseguidos muito mais consideráveis do que os de Shakespeare antes de *Canseiras de Amor em vão*. Cinco anos após a morte de Marlowe, Shakespeare já tinha ultrapassado o seu precursor e rival com a grande sequência de *Sonho de Uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza* e as duas partes de *Henrique IV*. Bottom, Shylock e Falstaff acrescentam a Faulconbridge, de *Rei João*, e a Mercúcio, de *Romeu e Julieta*, um novo tipo de personagem cénica, a anos-luz dos talentos ou interesses de Marlowe. Estas cinco personagens, apesar do desacordo dos formalistas, saltam para fora das respectivas peças e entram no espaço daquilo a que A. D. Nuttal chamou «uma nova mimese».

Nos treze ou catorze anos que se seguem à criação de Falstaff é-nos dada uma descendência digna dele: Rosalinda, Hamlet, Otelo, Iago, Lear, Edmundo, Macbeth, Cleópatra, Antônio, Coriolano, Timão, Imogénia, Próspero,

Caliban e tantos outros. Em 1598 Shakespeare está plenamente confirmado, e Falstaff é o anjo da confirmação. Nenhum outro escritor teve alguma vez algo parecido com os recursos da linguagem possuídos por Shakespeare, os quais são tão ricos em *Canseiras de Amor em vão* que sentimos que foram tocados os próprios limites da linguagem, e de uma vez por todas. A grande originalidade de Shakespeare está, no entanto, na representação da personagem: Bottom é um triunfo nostálgico; Shylock é um embaraço permanentemente equívoco para todos nós; mas Sir John Falstaff é tão original e tão arrebatador que com ele Shakespeare muda todo o significado do que é ter criado um homem feito de palavras.

Falstaff enreda Shakespeare na única dívida literária autêntica, e não é certamente para com Marlowe, ou para com o vício das moralidades medievais, ou para com o soldado fanfarrão da comédia antiga, mas, antes, para com o precursor mais verdadeiro, porque mais íntimo, de Shakespeare, o Chaucer de *Os Contos de Cantuária*. Existe um laço ténue, mas vibrante, entre Falstaff e a igualmente indecorosa Alys, a Mulher de Bath, de longe mais fácil de cabriolar com Falstaff que Doll Tearsheet ou Mistress Quickly. A Mulher de Bath exauriu cinco maridos, mas quem conseguiria exaurir Falstaff? Vários estudiosos já destacaram as curiosas semialusões a Chaucer exemplificadas por Falstaff: também Sir John é visto, cedo, na estrada para Cantuária, e tanto ele como Alys jogam ironicamente com o versículo da 1ª Carta aos Coríntios, no qual São Paulo instiga os crentes em Cristo a se agarrarem firmemente à sua vocação. A Mulher de Bath proclama a sua vocação para o matrimónio: «Na situação que Deus nos destinou/ Me ficarei, não quero ser mais que os outros¹.»

Falstaff segue-lhe no encalço na defesa que faz da sua condição de homem da estrada: «Então, Hal, não é pecado um homem esforçar-se na sua vocação.» Grandes ironistas-vitalistas, ambos exaltam uma imanência arrebatadora, uma justificação da vida pela vida no aqui e agora. Individualistas e hedonistas ferozes, eles combinam-se na negação da moralidade do lugar-comum, antecipando Blake e o seu grande Provérbio do Inferno: «A mesma Lei para o Leão e para o Boi é opressão.» Leões da paixão, e certamente de intensidade solipsista, eles só ofendem os virtuosos, conforme Falstaff afirma, referindo-se aos que se revoltaram contra Henrique IV. O que Sir John e Alys nos dão é uma lição de inteligência agressiva suavizada por uma boa disposição fugidia. Falstaff, «não só bem-disposto em mim mesmo, mas a causa de boa disposição noutros homens», é igualado pela Mulher, cuja subversão da autoridade masculina é levada a cabo tanto verbal como sexualmente. Talbot Donaldson, em *The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer* [«O Cisne no Poço:

Utilizo a versão de Olívio Caeiro para a tradução deste verso, que pertence ao «Prólogo da Mulher de Bath» d'Os *Contos de Cantuária* (Brasília Editora, Porto, 1980).

Shakespeare Lendo Chaucer»], capta os mais flagrantes paralelos entre estes dois soliloquistas e monologistas intermináveis (uma qualidade que partilham com Dom Quixote), que se concentram, à maneira das crianças, na ordem do jogo¹: «A Mulher diz-nos que a sua intenção é unicamente divertir-se, e isso é talvez verdade na maior parte das vezes em Falstaff. Mas tal como acontece com a Mulher, muito frequentemente não sabemos bem onde começa e acaba o seu divertimento.» Sim, não sabemos bem, mas Alys e Falstaff sabem-no. Falstaff poderia também dizer, como ela diz, «pensar que voltava aos velhos tempos», mas ele está de tal maneira mais realizado do que ela que Shakespeare acaba exactamente por não escrever aquilo que, a ser escrito, se tornaria uma redundância. O mágico segredo da representação por parte de Chaucer, que faz da Mulher de Bath a precursora de Falstaff e do Perdoador um anunciador crucial de Iago e Edmundo, reside na relação da ordem do jogo, tanto com as personagens como com a linguagem. Alys e Falstaff são-nos mostrados escutando-se a si mesmos, começando depois cada um deles a descer das ordens do jogo e da decepção causada por essa atitude. Shakespeare captou argutamente a sugestão e, a partir de Falstaff, vê-se que nas suas maiores personagens, e muito particularmente na capacidade que elas revelam para mudar, o efeito de se escutar a si mesmo foi fortemente ampliado.

É aqui que eu situaria a chave da centralidade de Shakespeare no Cânone. Tal como Dante ultrapassa todos os outros escritores, de antes e de depois dele, através da ênfase posta numa derradeira imutabilidade que existe em todos nós, numa posição fixa que devemos ocupar para todo o sempre, também Shakespeare ultrapassa todos os outros escritores através do testemunho de uma psicologia da mutabilidade. Isto é só parte do esplendor de Shakespeare, pois ele não só ultrapassa todos os rivais, mas também dá origem à descrição da mudança individual dos seres na base da escuta de si mesmos, não tendo mais nada senão a sugestão de Chaucer para lhe provocar essa que é a mais notável de todas as inovações literárias. Pode-se conjecturar que Shakespeare, clara e profundamente conhecedor de Chaucer, se lembrou da Mulher de Bath quando chegou o momento extraordinário de inventar Falstaff. Hamlet, o supremo escutador de si mesmo em toda a literatura, poucas mais vezes se dirige a si mesmo que Falstaff. Todos nós andamos hoje às voltas em conversa infinda com nós mesmos, escutando o que dizemos, depois ponderando e agindo em função do que aprendemos. Isto não é tanto o diálogo da mente consigo mesma, nem um reflexo da guerra civil na psique, mas, antes, a reacção da vida àquilo em que a litera-

«Ordem do jogo» corresponde a *order of play*. A noção portuguesa de «jogo» não consegue captar a riqueza semântica do vocábulo inglês *play*, nomeadamente nas suas componentes de divertimento, fruição, gozo, etc. Decidi, no entanto, manter esta versão porque ela se relaciona directamente com algo que Harold Bloom desenvolve noutro lugar (veja-se nota da p. 139).

tura se transformou. A partir de Falstaff, Shakespeare acrescenta à função da escrita imaginativa, que era instrução do modo como se deve falar aos outros, aquela que é hoje a lição dominante (se bem que mais melancólica) da poesia: como se deve falar com nós mesmos.

Ao longo das suas espantosas fortunas cénicas, Falstaff provocou um autêntico coro de moralizações. Alguns dos melhores críticos e especuladores foram particularmente maldosos. Os epítetos que encontraram vão desde «parasita», «cobarde», «fanfarrão», «corruptor», «desencaminhador» até aos simplesmente óbvios «glutão», «bêbado» e «frequentador de prostitutas». O meu favorito é o julgamento de George Bernard Shaw: «um velho canalha embrutecido e repugnante». Esta é uma reacção que eu costumo generosamente atribuir ao secreto reconhecimento por parte de Shaw de que ele não podia comparar-se a Falstaff em engenho e, por conseguinte, não podia gostar mais da sua própria mente do que da mente de Shakespeare com toda aquela facilidade e confiança que tantas vezes demonstrava. Shaw, tal como todos nós, não se podia confrontar com Shakespeare sem um reconhecimento antitético de si mesmo, sem o reconhecimento de um estranhamento e de uma simultânea familiaridade.

Ao voltar a Shakespeare depois de haver escrito sobre poetas românticos e modernos, e depois de haver reflectido acerca de questões de influência e originalidade, senti o choque da diferença, a diferença em espécie e em grau, que é unicamente a de Shakespeare. Esta diferença tem pouco a ver com o drama enquanto tal. Uma má produção de Shakespeare, horripilantemente enxada e representada por actores que não sabem dizer versos, também difere em espécie, tal como em grau, de boas ou de más produções de Ibsen ou Molière. Em Shakespeare, porém, há o choque de uma arte verbal maior e mais definitiva do que qualquer outra, tão persuasiva que parece mesmo não ser arte, mas algo que sempre lá esteve.

Trata-se de escrita, com toda a certeza: Shakespeare é o Cânone. Ele estabelece o padrão e os limites da literatura. Mas onde estão os limites de Shakespeare? Pode-se descortinar nele uma cegueira, um recalamento, uma falha na imaginação ou no pensamento? Em Dante, provavelmente o seu rival mais próximo, não podemos localizar limites poéticos, mas seguramente que podemos descobrir circunferências humanas. Outros poetas, anteriores e seus contemporâneos, não levam Dante a comoções de generosidade. *A Divina Comédia* está apinhada de poetas, e cada um é posto no seu lugar, exactamente onde Dante quer que ele esteja. Estranhamente ausente, na sua própria pessoa, está Guido Cavalcanti, o melhor amigo de Dante nas primaveras mútuas das suas vidas, que foi banido de Florença por Dante num irónico prelúdio do seu próprio exílio. Tanto o pai como o sogro de Cavalcanti, o formidável Farinata, aparecem de modo expressivo n'«O Inferno», no qual o pai exprime o seu desgosto por Dante, e não o seu filho Guido, ter

a honra de ser o Peregrino da eternidade. No Canto XI d'«O Purgatório», Dante dá a entender que ele próprio ocupou o lugar de Guido como «a glória da nossa língua». O Guido Cavalcanti de Shakespeare está próximo de uma mistura de Christopher Marlowe e Ben Jonson. Na sua comédia terrena, Shakespeare dificilmente os podia retratar directamente mas, apesar de eu não ser um especialista de Shakespeare, não me inibo de supor que Malvolio, em *Noite de Reis*, é uma sátira a algumas posições morais de Ben Jonson, e que Edmundo, n'*O Rei Lear*, é uma visão niilista baseada em aspectos não só de heróis marlowianos, mas também do próprio Marlowe. A nenhuma destas figuras falta encanto. Malvolio é uma vítima cómica em *Noite de Reis*, embora se sinta que ele andou a vaguear pela peça errada. Noutro sítio, ele poderia ser bem-sucedido e manter a sua dignidade e auto-estima. Edmundo está exactamente no sítio onde devia estar, excedendo Iago à maneira do próprio Iago no abismo do cosmo arruinado de Lear. Tem que se ser Goneril ou Regan para o amar, mas todos nós o podemos considerar perigosamente cativante, livre de hipocrisia, afirmando a responsabilidade dele e a nossa por tudo aquilo em que nos transformamos.

Edmundo tem energia, grande engenho, enorme intelecto e um comprazimento de gelo, conduzindo o seu ímpeto para as fileiras da morte. Não possui qualquer tipo de sentimento afectuoso, e pode ser considerado a primeira figura a manifestar na literatura as qualidades de niilistas dostoievskianos, como Svidrigailov, em *Crime e Castigo*, e Stavrogin, em *Os Possessos*. Constituindo um avanço imenso em relação a Barrabás d'*O Judeu de Malta*, Edmundo leva o Maquiavel marlowiano a uma nova sublimidade, sendo ao mesmo tempo um tributo irónico a Marlowe e uma dominação triunfante deste grande intrujão. Tal como Malvolio, Edmundo é um tributo equívoco, mas, em última instância, um testemunho da generosidade de Shakespeare, se bem que irónica.

Não sabemos praticamente nada de factual acerca da vida interior de Shakespeare, mas se nos dedicarmos a lê-lo incessantemente durante muitos anos começamos a conhecer aquilo que ele não é. Calderón é um dramaturgo religioso e George Herbert é um poeta devoto, mas Shakespeare não é uma coisa nem outra. Marlowe, o niilista, manifesta antiteticamente uma sensibilidade religiosa, e o *Doutor Fausto* pode ser lido contra si próprio. Porém, as tragédias mais densas de Shakespeare, *Lear* e *Macbeth*, não se submetem à cristianização, tal como o não fazem as grandes peças equívocas, *Hamlet* e *Medida por Medida*. Northrop Frye pensava que a peça *O Mercador de Veneza* tinha de ser compreendida como uma exemplificação séria da posição cristã: a misericórdia do Novo Testamento contra a alegada insistência do Antigo Testamento em cada um ter a sua recompensa e a sua vingança. O judeu céptico d'*O Mercador de Veneza*, Shylock, está destinado a ser um herói-vilão, pois Shakespeare partilha evidentemente do anti-semitismo do seu tempo.

No entanto, eu não encontro na peça qualquer vestígio da alegoria teológica de Frye. E Antônio, cuja verdadeira natureza cristã é demonstrada quando cospe sobre Shylock e o amaldiçoa, que põe como condição para a sobrevivência do judeu que este se torne instantaneamente num cristão, uma conversão forçada à qual Shylock aquiesce sem grande convicção. A recomendação de Antônio é invenção do próprio Shakespeare, e não pertence à tradição da «libra de carne». O que quer que se faça deste episódio, até eu hesito em chamar-lhe posição cristã. Mesmo nas alturas em que é mais moralmente duvidoso, Shakespeare simultaneamente perturba a nossa expectativa e, todavia, não põe de parte a universalidade dele próprio, o que tem claramente os seus aspectos perigosos.

Uma amiga, que ensina na Universidade Hebraica de Jerusalém e que nasceu na Bulgária, falou-me de uma representação d' *A Tempestade* (na versão búlgara de Petrov) a que tinha recentemente assistido em Sófia. A peça tinha sido representada como farsa (com sucesso, na sua opinião), mas deixou o público insatisfeito porque, segundo ela, os Búlgaros identificam Shakespeare com o clássico ou canônico. Alunos e amigos já me descreveram Shakespeare tal como o haviam visto em japonês, russo, espanhol, indonésio e italiano, e o relato geral tem sido que os vários espectadores coincidiam unanimemente na descoberta de que Shakespeare os representava *a eles* no palco. Dante tem sido o poeta dos poetas, embora Dante não seja para os de fracos recursos. Não tenho conhecimento de qualquer crítico cultural, de qualquer materialista dialético, que possa dar conta, quer do universalismo aclassista de Shakespeare, quer do universalismo elitista de Dante. Também nenhum deles é exactamente um acidente ou um produto de um eurocentrismo exacerbado. O que existe muito claramente é um fenómeno de excelência literária inigualável, com um tão forte poder de pensamento, de caracterização e de metáfora que sobrevive triunfantemente à tradução e à transposição, e convoca o interesse em virtualmente todas as culturas.

Dante era um poeta tão consciente de si mesmo quanto Milton; cada um deles procurou deixar uma estrutura profética que o futuro mantivesse viva. Shakespeare, porém, surpreende-nos com a sua aparente indiferença quanto ao destino póstumo d' *O Rei Lear*. Possuímos dois textos da peça que são bastante diferentes entre si, e quando os fundimos em amálgama o resultado daquilo que lemos ou vemos representado não é muito satisfatório. As únicas obras cujas provas Shakespeare alguma vez corrigiu e acompanhou foram *Vénus e Adónis* e *O Rapto de Lucrecia*, nenhuma delas dignas do poeta dos sonetos, para já não falar de *Lear*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*. Como é que pôde existir um escritor para quem a forma final d' *O Rei Lear* era um assunto de somenos importância ou que não merecia grandes cuidados? Shakespeare parece-se com a lua da Arábia de Wallace Stevens, que «espalha pelo chão as suas estrelas», como se a profusão de dons fosse nele tão abundante que se podia dar

ao luxo de ser descuidado. A exuberância ou o entusiasmo de Shakespeare faz parte daquilo que atravessa as barreiras linguísticas e culturais. Não se pode confinar Shakespeare ao Renascimento inglês, tal como não se pode restringir Falstaff às peças de *Henrique IV* ou o Príncipe da Dinamarca à acção do seu drama.

Shakespeare está para a literatura mundial assim como Hamlet está para o domínio imaginário da personagem literária: um espírito que se estende por toda a parte, um espírito ao qual nada nem ninguém consegue impor limites. Um elemento da facilidade de transferência desse espírito é certamente uma ausência de doutrina e de moralidade simplista, se bem que essa ausência tivesse posto nervoso o Dr. Johnson e indignado Tolstoi. Shakespeare tem a amplidão da própria natureza, e através dessa amplidão ele sente a indiferença da natureza. Nada de crucial nesta amplidão está dependente da cultura ou confinado ao masculino-feminino. Se se ler e reler Shakespeare vezes sem conta, pode-se não chegar a conhecer o seu carácter ou a sua personalidade, mas de certeza que se aprende a reconhecer o seu temperamento, a sua sensibilidade e a sua cognição.

Em virtude dos seus dogmas, a Escola do Ressentimento é levada a encarar a supremacia estética, particularmente no caso de Shakespeare, como uma prolongada conspiração cultural desencadeada para proteger os interesses políticos e económicos da Grã-Bretanha mercantil desde o século XVIII até hoje. Na América dos nossos dias, a polémica desloca-se para um Shakespeare utilizado como um eurocêntrico núcleo de poder, de maneira a contrapor a legítima aspiração cultural de várias minorias, incluindo as feministas académicas – que hoje em dia já dificilmente são uma minoria. Vê-se por que razão Foucault teve tanto sucesso entre os apóstolos do Ressentimento. É que ele substituiu o Cânone pela metáfora a que chama biblioteca, a qual dissolve as hierarquias. Mas se o Cânone não existe, então John Webster, que sempre escreveu na sombra de Shakespeare, podia muito bem ser lido em vez de Shakespeare – uma substituição, aliás, que teria espantado o próprio Webster.

Não existe substituto de Shakespeare, nem mesmo na mão-cheia de dramaturgos, antigos ou modernos, que podem ser lidos e representados com ele ou contra ele. O que é que iguala as quatro grandes tragédias shakespearianas? Até mesmo a Dante, tal como James Joyce confessou, falta a riqueza de Shakespeare. Isto significa que a leitura da personagem é em Shakespeare infinita, mas também sugere que as trinta e oito peças e os sonetos subalternos formam uma descontínua *Comédia Terrena*, muito mais abrangente do que a de Dante, e agradavelmente livre da alegoria de Dante dos teólogos. A multiplicidade de Shakespeare ultrapassa em muito a de Dante ou Chaucer. O criador de Hamlet e Falstaff, Rosalinda e Cleópatra, Iago e Lear difere tanto em grau como em espécie. Se essa diferença puder ser definida, estaremos

então mais perto de ver porque é que Shakespeare recentrou necessariamente o Cânone Ocidental, e continuará a recentrá-lo apesar de muito se ter alterado para pior devido a considerações políticas.

O primeiro poema de Milton que foi publicado, escrito quando ele tinha vinte e poucos anos, foi impresso anonimamente como um dos tributos que, sob a forma de prefácio, aparecem no «Segundo Fólio» (1632)¹ de Shakespeare. Shakespeare morrera havia dezasseis anos, e se bem que não estivesse de modo nenhum eclipsado, ainda estava por vir a canonização que teve lugar ao longo do século XVIII, desde Dryden e Pope até ao Dr. Johnson e por aí fora, até às primeiras fases do Romantismo, num movimento que deificou Shakespeare. O jovem Milton, de um modo bastante possessivo, refere-se ao seu precursor como «o meu Shakespeare», identifica-o com uma musa masculina, «querido filho da Memória», e subtilmente sugere que Shakespeare, «grande herdeiro da fama», fará num certo sentido parte do legado do próprio Milton. Milton estará entre aqueles que

*Dos céus do teu livro de grande valia,
retirou estes délficos versos com grande impressão,
pois despojando-nos da nossa própria fantasia,
tu em mármore nos transformaste com imensa concepção.*

*[Hath from the heavens of thy unvalued book,
These Delphic lines with deep impression took,
Then thou our fancy of itself bereaving,
Dost make us marble with too much conceiving.]*

«Unvalued book» [livro sem grande valia] significava em 1632 «invaluable book» [livro de grande valia], mas isso por si só não afasta a ambiguidade ou a ambivalência destes versos. Milton e outros leitores perspicazes tornaram-se o monumento de Shakespeare. Transformados em mármore, a sua fantasia já não lhes pertencendo, eles renderam-se ao poder da «concepção» shakespeareiana. Mas, com astúcia miltónica, o mesmo aconteceu com Shakespeare. Milton antecipa Borges ao nos dar um Shakespeare que, ao se tornar toda a gente, não é ninguém nele mesmo, sendo tão anónimo quanto a natureza. Se os nossos leitores e o nosso público, tal como as nossas personagens e actores, se tornaram a nossa obra, o nosso livro, então só

«Fólio» designava um folha de papel impressa de ambos os lados e dobrada uma única vez, dando origem a quatro páginas, por oposição a «quarto», que significava uma folha dobrada duas vezes, dando origem a oito páginas. Ambos os termos acabaram por se aplicar tanto a livros como ao tipo de dobragem do papel utilizado. Algumas peças de Shakespeare (dezanove) apareceram individualmente em «quarto», datando de 1623 o «Primeiro Fólio» de Shakespeare, que reunia dezoito das suas peças. O «Segundo Fólio», conforme H. Bloom refere, data de 1632.

neles é que vivemos. Artista da própria natureza, Shakespeare transforma-se num legado anónimo oferecido a Milton, um recurso tão dele que torna a citação redundante. Shakespeare é a força de Milton, que este por sua vez generosamente lega a Shakespeare, que já lá estava antes dele e que, de certa maneira, também virá depois dele. Aqui, na altura do seu início como poeta, Milton já anuncia o seu fim canónico como um outro monumento sem túmulo, como alguém que viverá nos seus leitores. A Shakespeare, porém, foi garantido um numeroso público, tanto adequado como inadequado, enquanto Milton dá a entender com ansiedade que o seu público será um público adequado mas, pelo menos comparativamente, escasso. Intercanónico, o poema de Milton a Shakespeare é também pragmaticamente auto-caninizante.

Há um sentido em que «o canónico» é sempre «o intercanónico», porque o Cânone não decorre de uma contenda, mas é ele próprio uma contenda permanente. O poder literário é gerado pelas vitórias parciais nesta contenda e, mesmo com um poeta tão forte quanto Milton, torna-se claro que a força é agonística e, por isso, não pode ser inteiramente a força do próprio Milton. Para mim, os casos radicais do que se afigura ser uma autonomia mais completa são Dante e, ainda mais completa, Shakespeare. De certo modo, Dante é um Milton mais forte, e a sua vitória sobre todos os rivais, antigos e contemporâneos, é até mais convincente do que o triunfo de Milton, mais que não seja porque Shakespeare se deixa ficar em Milton. Dante influencia o modo como lemos Virgílio, e Shakespeare pode alterar substancialmente a nossa abordagem de Milton. Mas Virgílio tem pouca influência na nossa compreensão de Dante, porque o verdadeiro Virgílio epicurista foi derogado por Dante. Milton não nos pode ajudar na nossa análise de Shakespeare, porque a redução ao anonimato que Milton faz de Shakespeare unicamente repete e distorce a própria táctica de Shakespeare de perder a sua própria identidade na sua obra.

Este procedimento shakespeariano, mais potente que qualquer notória autocanonização antes ou depois dele, leva-nos mais uma vez à neutralidade de Shakespeare como centro canónico. Existe uma firme tradição biográfica de que o homem William Shakespeare não era de modo algum idiossincrático, em contraste com personalidades tão formidáveis quanto as de Dante, Milton e Tolstoi. Os seus amigos e conhecidos deixaram o testemunho de uma pessoa amigável, com um ar bastante vulgar: aberto, cortês, espirituoso, delicado, despretensioso, alguém com quem se podia calmamente tomar uma bebida. Todos concordam que ele tinha bom coração e que não era nada arrogante, se bem que fosse um pouco manhoso nos negócios. Em termos verdadeiramente borgesianos, é como se o criador de numerosas grandes personagens, e de centenas de frequentemente vívidas figuras menores, não gastasse energia imaginativa a inventar uma

persona para si mesmo. No centro exacto do Cânone encontra-se o menos constrangido e o menos agressivo de todos os maiores escritores que já conhecemos.

Há uma relação inversa, um pouco para além das nossas capacidades analíticas, entre o descolorido virtual de Shakespeare e os seus poderes dramáticos preternaturais. Os seus dois quase rivais no seu tempo eram homens de uma intensidade extraordinária: o violento e corpulento Ben Jonson, e Christopher Marlowe, agente duplo e intrujão faustiano. Ambos foram grandes poetas, e são hoje famosos tanto pelas suas vidas como pelas suas obras. Shakespeare tem as suas afinidades pessoais com o discreto Cervantes, mas, sem o querer, Cervantes levou uma vida de acção extravagante e de catastrófica desventura. Mais uma vez, há traços de personalidade comuns a Shakespeare e a Montaigne, mas a vida que Montaigne levou de retiro criativo foi pontuada por alta política e guerra civil. Molière é talvez o duplo de Shakespeare em temperamento e em génio cómico, mas Shakespeare foi profissionalmente um mau actor e Molière um grande actor e, apesar de *D. João*, Molière evitou a tragédia, tal como Racine não tocava na comédia. Shakespeare está, por isso, singularmente solitário entre os maiores escritores, apesar da sua evidente sociabilidade. Ele *apreendeu* mais que qualquer outro escritor, *pensou* mais profunda e originalmente que qualquer outro, e possuía uma mestria quase sem esforço da linguagem, ultrapassando em muito toda a gente, incluindo Dante.

Parte do segredo da centralidade canónica de Shakespeare reside na sua indiferença em relação à ideologia. Apesar de todo o matraquear dos novos historicistas e de outros ressentidos, Shakespeare está praticamente liberto de ideologia, tal como o estão os seus heróicos seres de espírito vivo: Hamlet, Rosalinda, Falstaff. Shakespeare está desprovido de teologia, de metafísica, de ética, e sobretudo da teoria política que lhe é imposta pelos seus críticos actuais. Os seus sonetos mostram que ele dificilmente estava livre do *superego*, ao contrário de Falstaff; que dificilmente era transcendente, ao contrário de Hamlet no final da peça; que dificilmente estava em controlo permanente de todas as perspectivas relevantes para a sua própria vida, ao contrário de Rosalinda. Mas dado que os imaginou a todos eles, podemos inferir que Shakespeare recusou querer-se a si mesmo para além dos seus próprios limites. É reconfortante verificar que ele não é Nietzsche nem Lear, e que recusou endoidecer, se bem que tivesse a imaginação da loucura, tal como tinha de tudo o resto. Embora Shakespeare se tivesse negado a aparecer como sábio, a sua sabedoria transmuda-se incessantemente em todos os nossos sábios, de Goethe a Freud.

Segundo a memorável afirmação de Nietzsche, nós encontramos palavras unicamente para aquilo que já está morto nos nossos corações, havendo sempre por isso uma espécie de desdém no acto de falar. O aforista antitético deve

ter tido consciência de que estava a parafrasear tanto Hamlet como o Rei Actor ¹, tal como Emerson deve ter sabido que estava a repetir Lear quando propôs a Lei da Compensação como «Nada se consegue por nada». Kierkegaard também descobriu que era impossível não ser pós-shakespeariano, obcecado como estava pelo seu precursor inimitável, o dinamarquês melancólico cuja relação com Ofélia pressagiava a de Kierkegaard com Regina. «Grande estrago ele faz das nossas originalidades», era a observação de Emerson acerca de Platão, mas o próprio Emerson teria de admitir que Shakespeare o ensinou primeiro a ele a excluir «estrago» em questões de originalidade.

O MAIS DISTINTO ressentido de Shakespeare foi o conde Leão Nicolaevitch Tolstoi, um dos ignorados antepassados da Escola do Ressentimento. Ei-lo aqui em «Shakespeare e o Drama» (1906), um pungente poslúdio ao seu mal-azambrado *O Que É a Arte?* (1898):

O tema das peças de Shakespeare, como se prova pelas demonstrações dos seus maiores admiradores, é aquele mais baixo e mais vulgar entendimento da vida que encara a altura externa dos senhores do mundo como uma distinção genuína, que despreza a população, *i.e.*, a classe trabalhadora, que repudia não só todas as religiões, mas também todos os esforços humanitários para melhorar a ordem existente.

A causa interior fundamental da fama de Shakespeare era e é esta – a de que os seus dramas... correspondiam ao irreligioso e imoral estado de espírito das classes superiores, tanto do seu tempo como do nosso.

...ao se libertarem deste estado hipnótico, os homens compreenderão que as obras imorais e triviais de Shakespeare e dos seus imitadores, as quais unicamente se dirigem à distracção e ao divertimento dos espectadores, não podem de modo nenhum representar o ensino da vida, e que, enquanto não há um verdadeiro drama religioso, o ensino da vida tem de ser procurado noutras fontes.

Uma grande parte do ensaio de Tolstoi é dedicada à ridicularização d'*O Rei Lear*, o que não deixa de ser uma triste ironia, uma vez que Tolstoi, quando chegou à última paragem da sua cruz, transformou-se involuntaria-

«Rei Actor.» Harold Bloom afirma: ... *paraphrasing both Hamlet and the Player King*...» Em função da reconhecida capacidade que (a personagem) Ricardo III revela de agir como um excelente actor, bem como de outras características afins unanimemente reconhecidas pela crítica shakespeariana, creio que é aquele o rei (e, implicitamente, a peça com o seu nome) que Bloom tem em mente na expressão «*Player King*».

mente no Rei Lear. Um ressentido sofisticado não apresenta Bertold Brecht como o drama verdadeiramente marxista, ou Paul Claudel como o drama verdadeiramente cristão, para destacar a sua preferência por qualquer deles em detrimento de Shakespeare. No entanto, o alarido de Tolstoi tem a cristação da sua indignação moral autêntica, bem como toda a autoridade do próprio esplendor estético do escritor.

Aquele ensaio de Tolstoi – bem como o seu *O Que É a Arte?* – é manifestamente um desastre tal que nos leva a pôr uma pergunta muito séria: como é que um tão grande escritor podia estar tão enganado? Desaprovadamente, Tolstoi cita como idólatras de Shakespeare um distinto grupo que inclui Goethe, Shelley, Victor Hugo e Turgueniev. Poderia ter acrescentado Hegel, Stendhal, Pushkin, Manzoni, Heine e inúmeros outros – na verdade, virtualmente todos os maiores escritores capazes de ler, com algumas exceções desagradáveis, como Voltaire. O aspecto menos interessante da revolta de Tolstoi contra o estético é a inveja criativa. Há uma fúria especial na recusa de Tolstoi de uma eminência partilhada por Shakespeare com Homero, uma partilha que Tolstoi reservava para a sua própria *Guerra e Paz*. Muito mais interessante é a revulsão espiritual de Tolstoi contra a tragédia imoral e irreligiosa d'*O Rei Lear*. Prefiro uma tal revulsão a quaisquer tentativas de cristianizar o drama deliberadamente pré-cristão de Shakespeare, e Tolstoi está muito certo ao observar que, enquanto dramaturgo, Shakespeare não é nem cristão nem moralista.

Lembro-me de uma vez ter ficado espedado frente ao quadro de Ticiano que mostra o esfolamento de Mársias por Apolo, quando aquele quadro esteve em exposição em Washington. Aterrado e esmagado, só pude anuir com a cabeça ao comentário do meu companheiro, o pintor Larry Day, de que o quadro possuía algo semelhante ao poder e ao efeito do acto final d'*O Rei Lear*. O quadro de Ticiano esteve em Sampetersburgo para Tolstoi o ver. Não me lembro de qualquer comentário que ele tenha feito, mas presumivelmente Tolstoi também teria compreendido do mesmo modo a imagem que Ticiano dá daquele horror, do fim prometido. O ensaio *O Que É a Arte?* põe de lado não só Shakespeare, mas também Dante, Beethoven e Rafael. Se se é Tolstoi, talvez se possa passar sem Shakespeare, mas temos de agradecer a Tolstoi por ter identificado as verdadeiras bases do poder e da ofensa shakespearianos: a liberdade em relação a sobredeterminações morais e religiosas. É óbvio que Tolstoi não quis dizer isto num qualquer sentido de lugar-comum, pois tanto a tragédia grega como Milton e Bach também reprovaram no teste tolstoiano de simplicidade popular, enquanto eram aprovadas algumas obras de Victor Hugo e de Dickens, de Harriet Beecher Stowe, algumas obras menores de Dostoievski e *O Carpinteiro do Vale dos Fenos* [Adam Bede] de George Eliot. Estes eram exemplos de arte cristã e moral, se bem que a «boa arte universal» fosse também aceitável num curioso agrupamento secundário que incluía Cervantes e Molière. Tolstoi

exigia «a verdade», e o que se passava com Shakespeare, na perspectiva de Tolstoi, era que ele não estava interessado na verdade.

Isto exige certamente algumas conclusões: até que ponto é relevante o ensaio de Tolstoi? Será que o centro do Cânone Ocidental é, na prática, uma exaltação de mentiras? George Bernard Shaw admirava bastante o ensaio *O Que É a Arte?*, e provavelmente preferia *A Progressão do Peregrino*¹ de John Bunyan a Shakespeare, de um modo algo semelhante ao que levou Tolstoi a colocar *A Cabana do Pai Tomás*² acima d'*O Rei Lear*. Mas este tipo de pensamento é-nos hoje em dia lugubrememente familiar. Uma das minhas colegas mais jovens disse-me que preferia o *Meridian* de Alice Walker a *O Arco-Íris da Gravidade*³ de Thomas Pynchon, porque Pynchon mentia e Walker encarnava a verdade. Estamos de volta à polémica de Tolstoi contra a arte difícil, agora com o politicamente correcto a substituir o religiosamente correcto. E, no entanto, Shakespeare, como Tolstoi se recusou a ver, é praticamente único na manifestação simultânea tanto de uma arte difícil como de uma arte popular. Estou em crer que é aí que se encontra a verdadeira ofensa shakespeariana, e a derradeira explicação do porquê e do como Shakespeare centra o Cânone. Até aos dias de hoje, Shakespeare prende multiculturalmente a atenção de qualquer público, quer ele seja da classe alta ou da baixa. Tanto quanto o posso afirmar, e tire-se ou ponha-se uns quantos negaceadores franceses, aquilo que abrasadamente abriu caminho até ao centro canónico foi um modo de representação universalmente disponível.

A Progressão do Peregrino corresponde à alegoria religiosa, da autoria de John Bunyan, intitulada *The Pilgrim's Progress*. Esta obra do século XVII tem duas partes distintas. A primeira narra a acidentada jornada de uma personagem chamada Cristão, que, guiada pelo Evangelista e com um pesado saco de pecados às costas, abandona a Cidade da Destruição para tentar encontrar a Cidade Celestial, e com ela a salvação. A segunda parte narra a jornada – não menos acidentada, mas cujos acidentes o leitor já conhece da primeira parte – da mulher de Cristão que, inspirada por uma visão, decidiu finalmente seguir o marido até à Cidade Celestial, acompanhada pelos filhos e por uma vizinha chamada Misericórdia. Tanto num caso como no outro, trata-se de um progresso ou, mais exactamente, de uma progressão no sentido da salvação cristã. O título que proponho é, por isso, e segundo creio, o mais adequado. Há uma versão portuguesa de cada uma das partes da obra de Bunyan. A primeira parte intitula-se: *O Peregrino ou a Viagem do Cristão à Cidade Celestial debaixo da Forma de Um Sonho*, tradução de Guilherme dos Santos Ferreira, Livraria Evangélica, Lisboa, 1913 (10.^a edição). A segunda parte tem por título *A Peregrina. Viagem da Cristã à Cidade Celestial*, sem indicação do nome do tradutor, Casa Publicadora das Assembleias de Deus, Lisboa, 1981.

A Cabana do Pai Tomás [*Uncle Tom's Cabin*]. Na tradução do título deste romance de Harriet Beecher Stowe sigo a versão portuguesa da autoria de Leyguarda Ferreira (Livraria Romano Torres, Lisboa, 1963, 5.^a edição).

O Arco-Íris da Gravidade. Esta é a tradução literal do título da obra de Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow*. Quem conhece o romance sabe que este título português não faz justiça à riqueza imagística do original. Esta é, portanto, uma mera versão de referência.

Esse modo de representação de homens e de mulheres foi ou é verdadeiro? *A Cabana do Pai Tomás* é uma obra mais sincera do que *A Divina Comédia* seja o que for que isso signifique? Talvez *Meridiano* de Alice Walker, seja mais sincero do que *O Arco-Íris da Gravidade*. Sem dúvida que o Tolstoi tardio é mais sincero do que Shakespeare ou do que quem quer que seja. A sinceridade não tem nenhuma estrada real para a verdade, e a literatura imaginativa situa-se a si mesma algures entre a verdade e o sentido, um algures que eu comparei uma vez ao que os antigos gnósticos chamavam *kenoma*, o vazio cósmico no qual nós vaguemos e choramos, tal como William Blake escreveu.

Shakespeare dá-nos uma representação mais persuasiva do *kenoma* do que alguém podia dar, em particular quando fixa os ambientes d'*O Rei Lear* e de *Macbeth*. Aí, mais uma vez, Shakespeare centra o Cânone, porque temos de nos esforçar bastante para nos lembrarmos de uma qualquer representação que não seja mais convincente em Shakespeare do que em qualquer outro lado, seja em Homero, Dante ou Tolstoi. No que à retórica diz respeito, Shakespeare não tem igual, pois em nenhum outro lado existe uma mais assustadora panóplia de metáforas. Se o que alguém procura é uma verdade que desafie a retórica, talvez então essa pessoa deva ir estudar economia política ou análise de sistemas, deixando Shakespeare aos estetas e à ralé, os quais, antes de tudo, se conluiaram para o elevar.

Continuo a recuar em círculos em direcção ao mistério do génio de Shakespeare, bem consciente de que a própria frase «génio de Shakespeare» quer dizer, no que à Escola do Ressentimento diz respeito, que eu estou por fora da questão. Mas o problema com a morte do autor propalada por Foucault é que ela unicamente altera termos retóricos sem criar um método novo. Se as «energias sociais» escreveram *O Rei Lear* e *Hamlet*, por que exacta razão foram as energias sociais mais produtivas no filho do artesão de Stratford que no corpulento assentador de tijolos Ben Jonson? O exasperado crítico novo historicista ou feminista revela uma afinidade curiosa com as exasperações que continuam a criar adeptos da ideia de que o verdadeiro autor de *Lear* foi Sir Francis Bacon ou, então, o conde de Oxford. Sigmund Freud, o mestre de todos os que sabem, repisou insistentemente, até à altura da sua morte, que Moisés era egípcio e que o conde de Oxford escrevera as obras de Shakespeare. Aquele homem maravilhosamente chamado Looney [pateta], fundador dos oxfordianos, ganhou um discípulo no autor d' *A Interpretação dos Sonhos* e dos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Tivesse Freud aderido à Sociedade da Terra Plana e não ficaríamos mais desgostosos, se bem que haja profundezas sob as profundezas, mas pelo menos podemos estar gratos a Freud por ele nunca ter escrito mais que algumas frases sobre a hipótese Looney.

Era, de certo modo, muito reconfortante para Freud acreditar que o seu precursor Shakespeare não fora uma personalidade bastante vulgar de Stratford, mas, antes, um nobre enigmático e poderoso. O que está em cau-

sa é mais do que snobismo. Para Freud, tal como para Goethe, as obras de Shakespeare constituíam o centro secular da cultura, a esperança numa glória racional da humanidade ainda por chegar. Para Freud havia ainda mais do que isso. Num determinado nível, Freud compreendeu que Shakespeare tinha inventado a psicanálise ao inventar a psique, até ao ponto em que Freud a podia reconhecer e descrever. Este não podia ter sido um reconhecimento agradável, uma vez que subvertia a declaração de Freud de que «eu inventei a psicanálise porque ela não tinha literatura». A vingança chegou com a pretensa demonstração de que Shakespeare era um impostor, o que satisfazia o ressentimento freudiano, embora racionalmente não tornasse as peças menos precursoras. Shakespeare fez muitos estragos nas originalidades de Freud, mas agora Shakespeare estava desmascarado e caído em desgraça. Podemos estar gratos por não termos um *Oxford e Shakespearianismo*, da autoria de Freud, a juntar-se nas nossas estantes a *Moisés e Monoteísmo* e aos vários clássicos do Shakespeare do novo historicismo, do marxismo e do feminismo. O Freud francês já era bastante idiota, mas agora temos o Joyce francês, que é difícil de engolir. No entanto, nada pode ser mais oximorónico que o Shakespeare francês, que é o que se deveria chamar ao novo historicismo.

O autêntico stratfordiano escreveu tinta e oito peças em vinte e quatro anos, e depois regressou a casa para morrer. Aos quarenta e nove anos compôs a sua última peça, *Os Dois Parentes Nobres* [*The Two Noble Kinsmen*], de parceria com John Fletcher. Três anos depois estava morto, já perto do seu quinquagésimo segundo aniversário. O criador de Lear não teve uma morte muito momentosa depois de uma vida sem sobressaltos. Não existem grandes biografias de Shakespeare, não porque não sabemos bastante mas, antes, porque não há bastante para se saber. No nosso tempo, entre os escritores de primeira grandeza, só a vida de Wallace Stevens parece ter sido tão mortíça de acontecimentos ou agitação exteriores quanto a vida de Shakespeare. Sabemos que Stevens detestava o imposto proporcional ao rendimento e que Shakespeare era célere nos processos que punha em tribunal para proteger os seus investimentos imobiliários. Sabemos que, passada a sua origem, nem o casamento de Shakespeare nem o de Stevens contiveram uma especial paixão. Depois disto, trabalhamos para conhecer as peças ou as intrincadas variações de Stevens sobre os seus meditativos êxtases de apreensão.

É muito gratificante para a imaginação que esta seja levada a cair de novo na obra quando lá não parece estar nenhum redemoinho autoral. Com Christopher Marlowe eu cismo com o homem, sobre o qual se pode meditar interminavelmente, visto que com as peças não podemos fazer tal coisa. Com Rimbaud eu cismo com a obra e o homem, embora o rapaz seja mais enigmático do que a sua poesia. Stevens, o homem, evadiu-se tão completa-

mente que quase não é preciso procurá-lo. Quanto ao homem Shakespeare, dificilmente ele pode ser considerado evasivo, ou muito seja o que for. Ele não tem um porta-voz incontestável nas peças: nem Hamlet, nem Próspero, e nem certamente o fantasma do pai de Hamlet, que se supõe ter sido representado pelo próprio Shakespeare. Nem os seus especialistas mais cuidadosos podem assinalar de maneira definitiva as fronteiras entre o convencional e o pessoal nos sonetos. Ao procurar compreender a obra ou o homem, nós somos sempre levados de novo à eminência indiscutivelmente central das peças maiores, quase a partir da altura em que elas foram legalmente autorizadas pela primeira vez.

Uma maneira de lidar com a eminência da supremacia de Shakespeare consiste em denegá-la. Desde Dryden até hoje, é impressionante o tão reduzido número daqueles que seguiram esse caminho. A novidade (ou o desejado escândalo) do actual novo historicismo dá a entender que essa supremacia mora noutro sítio, mas de facto ela vive nessa denegação, geralmente implícita, mas algumas vezes manifesta. Se as energias sociais (partindo do princípio de que elas são alguma coisa mais do que uma metáfora historicizante, o que duvido) do Renascimento inglês escreveram de algum modo *O Rei Lear*, então há condições para que a singularidade de Shakespeare seja posta em questão. Pode ser que daqui a mais ou menos uma geração a ideia de «energia social» como autora d'*O Rei Lear* pareça tão esclarecedora quanto a conjectura de que aquela tragédia foi escrita pelo conde de Oxford ou por Sir Francis Bacon. O impulso em causa é praticamente o mesmo. Mas é tão fácil reduzir Shakespeare ao seu contexto, qualquer que ele seja, como o é reduzir Dante à Florença e à Itália dos seus dias. Ninguém se vai levantar, aqui ou em Itália, para proclamar que Cavalcanti foi o par estético de Dante, e seria igualmente inútil defender a causa de Ben Jonson ou de Christopher Marlowe como rivais autênticos de Shakespeare. Jonson e Marlowe, de modos muito diferentes, eram grandes poetas e por vezes dramaturgos notáveis, mas o leitor ou o actor entram numa outra ordem da arte quando deparam com *O Rei Lear*.

Qual é a diferença de Shakespeare que exige a companhia estética de Dante, Cervantes, Tolstoi e poucos mais? Fazer esta pergunta equivale a iniciar a demanda que constitui o objectivo final do estudo literário, isto é, a procura de um tipo de valor que transcende os preconceitos e as necessidades particulares das sociedades em determinados pontos do tempo. Segundo as nossas ideologias actuais, uma tal demanda é ilusória. Mas, em parte, este meu livro tem por finalidade combater a política cultural, tanto de esquerda como de direita, que está a destruir a crítica literária e, consequentemente, que pode destruir a própria literatura. Há uma substância na obra de Shakespeare que prevalece e que provou ser multicultural, tão universalmente apreendida em todas as línguas que é como se tivesse esta-

belecido um multiculturalismo prático à volta do mundo, o qual já ultrapassa em muito as nossas trapalhices politizadas que pretendem instituir esse ideal. Shakespeare é o centro do embrião de um cânone que não é nem ocidental nem oriental, e ainda menos eurocêntrico, mas mundial. E sou assim lançado novamente para a grande pergunta: qual é a excelência singular de Shakespeare, a sua diferença tanto em espécie como em grau em relação a todos os outros escritores?

O domínio que Shakespeare tem da linguagem, embora extraordinário, não é único e pode ser imitado. A frequência com que a poesia escrita em inglês se torna shakespeareiana testemunha o poder de contaminação da sua retórica elevada. A magnificência típica de Shakespeare reside no seu poder de representação do carácter e da personalidade humanos e das suas mutabilidades. O elogio canónico desta magnificência foi inaugurado pelo prefácio de Samuel Johnson ao Shakespeare de 1765, e é ao mesmo tempo revelador e enganador: «Shakespeare é, acima de todos os escritores, pelo menos acima de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que ergue diante dos seus leitores um espelho fiel dos comportamentos e da vida.»

Johnson, num tributo a Shakespeare, faz-se eco do elogio que Hamlet dirige aos actores. Contra as suas palavras, surgem as de Oscar Wilde: «Este aforismo infeliz de a arte erguer o espelho diante da natureza é deliberadamente afirmado por Hamlet para convencer os presentes da sua absoluta insanidade em todas as questões de arte.»

O que é verdade é que Hamlet estava a falar dos actores como os que erguem um espelho diante da natureza, mas tanto Johnson como Wilde assimilaram os actores ao dramaturgo. A «natureza» de Wilde era um agente de bloqueio que tentava em vão frustrar a arte, enquanto Johnson via a «natureza» como um princípio de realidade, submergindo o idiossincrático no geral ou na «progenitura da humanidade comum». Shakespeare, mais sábio do que estes dois críticos genuinamente sábios, via a «natureza» através de perspectivas em conflito, as de Lear e Edmundo na mais sublime das tragédias, as de Hamlet e Cláudio em outra, as de Otelo e Iago ainda numa outra. Não podemos erguer um espelho diante de nenhuma destas naturezas, ou persuadirmo-nos convincentemente a nós próprios de que o nosso sentido de realidade é mais abrangente do que o da tragédia shakespeareiana. Não existem obras literárias que, mais do que as de Shakespeare, nos façam lembrar o facto de que nada pode ser como uma peça a não ser outra peça, dando ao mesmo tempo a entender que uma ideia trágica não é só como uma outra ideia trágica (embora também possa sê-lo), mas é também como uma pessoa, ou como a mudança numa pessoa, ou como a forma final da mudança pessoal, que é a morte.

O significado de uma palavra é sempre outra palavra, pois as palavras são mais como outras palavras do que o podem ser como pessoas ou coisas,

mas Shakespeare dá frequentemente a entender que as palavras são mais como pessoas que como coisas. A representação shakespeariana da personagem tem uma riqueza preternatural em torno dela, porque nenhum outro escritor, de antes ou de depois, nos dá uma ilusão mais forte de que cada personagem fala com uma voz diferente das vozes das outras personagens. Ao observar esta particularidade, Johnson atribuiu-a ao retrato exacto da natureza geral, mas Shakespeare questionaria prontamente a realidade de uma tal natureza. A sua capacidade fora do vulgar de apresentar seres imaginários com vozes inalteráveis, mas que parecem realmente diferentes, emana, em parte, do mais abundante sentido da realidade que alguma vez penetrou na literatura.

Quando tentamos isolar a consciência que Shakespeare tem da realidade (ou, se quisermos, da versão da realidade veiculada pelas peças), é provável que ela nos confunda. Quando nos afastamos d'A *Divina Comédia*, o estranhamento do poema choca-nos, mas o drama shakespeariano parece ser totalmente familiar e, no entanto, simultaneamente demasiado rico para tudo absorver de uma só vez. Dante interpreta para nós as suas personagens, e se não aceitamos os juízos dele o poema abandona-nos. Shakespeare abre tanto as suas personagens a múltiplas perspectivas que elas se tornam instrumentos analíticos para nos julgar. Se somos moralistas, Falstaff indigna-nos; se somos desenxabidos, Rosalinda revela-nos como tal; se somos dogmáticos, Hamlet foge de nós para sempre. E se gostamos de explicações detalhadas, os grandes vilões shakespearianos levam-nos ao desespero. Iago, Edmundo e Macbeth não agem sem motivo; eles transbordam de motivos, a maioria dos quais é por eles inventada ou imaginada para eles próprios. Tal como os grandes seres de espírito vivo – Falstaff, Rosalinda, Hamlet –, aquelas monstruosas malevolências são artistas do eu, ou livres artistas deles mesmos, como foi observado por Hegel. Hamlet, o mais fecundo de entre eles, é investido por Shakespeare com algo que se parece muito com uma consciência autoral, mas uma consciência que não é a de Shakespeare. Interpretar Hamlet torna-se tão difícil quanto interpretar aforistas como Emerson, Nietzsche e Kierkegaard. «Eles viveram e escreveram», o que é incontestável, mas Shakespeare encontrou maneira de nos dar um Hamlet que escreveu aqueles acrescentos que transformaram O *Assassínio de Gonzago* n' *A Ratoeira*. O mais desconcertante dos conseguimentos shakespearianos é o de ter sugerido mais contextos para nos explicar a nós do que aqueles que nós somos capazes de encontrar para explicar as suas personagens.

Para muitos leitores, os limites da arte humana são tocados n'O *Rei Lear*, que juntamente com *Hamlet* aparece como o ponto mais alto do cânone shakespeariano. A minha preferência pessoal vai para *Macbeth*. Nunca me recomponho do choque que me provoca a drástica economia desta

peça, o seu modo de fazer com que cada discurso, cada frase, tenham uma importância decisiva. Não obstante, *Macbeth* tem unicamente a sua enorme personagem, e até mesmo *Hamlet* é tão dominada pelo seu herói que todas as figuras menores ficam cegas (tal como nós ficamos) pelo seu brilho transcendente. O poder de individualização de Shakespeare é mais forte n' *O Rei Lear* e, por estranho que pareça, em *Medida por Medida*, duas peças em que não existem personagens menores. Com *Lear* estamos no centro dos centros da excelência canónica, tal como acontece em alguns cantos particulares d' «O Inferno» ou d' «O Purgatório», ou numa narrativa tolstoiiana como *Hadji Murade*. Aqui, mais do que em qualquer outra parte, o fogo da invenção devasta todos os contextos, e torna possível o nosso encontro com o que pode ser chamado de valor estético primordial, livre da história e da ideologia, e disponível a seja quem for que possa ser educado para o ler e ver.

Os partidários do Ressentimento podem destacar que só uma elite pode ser educada dessa forma. Os nossos momentos mais verdadeiros dizem-nos que, à medida que este século envelhece, se vai tornando cada vez mais difícil ler em profundidade. Quer a causa seja os média, quer outras distrações da Idade Caótica, até a elite tende a perder a concentração de leitores. A leitura próxima do texto [*close reading*] pode não ter acabado com a minha geração, mas decerto que se eclipsou nas gerações posteriores. Será irrelevante o facto de que só perto dos quarenta anos é que eu comprei o meu primeiro aparelho de televisão? Não posso ter a certeza, mas por vezes interrogo-me sobre se uma preferência crítica pelo contexto em detrimento do texto não reflecte uma geração impacientada com a leitura profunda. A tragédia de *Lear* e *Cordélia* pode ser transmitida até a espectadores ou a leitores superficiais, porque o que é ímpar em Shakespeare é que ele é capaz de distrair em quase qualquer nível de atenção. Mas representada devidamente, lida devidamente, aquela peça exige mais do que aquilo que pode ser dado por uma qualquer simples consciência responsiva.

É famoso o facto de que o Dr. Johnson não podia tolerar a morte de *Cordélia*: «Há muitos anos atrás fiquei tão chocado pela morte de *Cordélia* que não sei se alguma vez conseguiria ler novamente as últimas cenas da peça se não tivesse que levar a cabo a tarefa de as rever como responsável pela edição.»

Há, tal como Johnson inferiu, uma desolação terrível na cena final d' *A Tragédia do Rei Lear*, um efeito que ultrapassa qualquer outra coisa do seu género, em Shakespeare ou em qualquer outro escritor. Johnson tomou talvez a morte de *Cordélia* como uma sinédoque daquela desolação, uma sinédoque da visão do velho rei, levado novamente à loucura pelo seu desgosto, ao entrar com *Cordélia* morta nos seus braços. Enquanto espectáculo tem a força de uma imagem que inverte todas as expectativas naturais, e foi

optimamente lida de modo desviante¹ por Freud no seu «O Tema dos Três Cofres» (1913):

Lear traz o cadáver de Cordélia para cena. Cordélia é a morte. Se se inverter a situação, ela torna-se-nos compreensível e familiar. É a deusa da morte que leva o herói morto do campo de batalha, tal como as Valquírias na mitologia alemã. A eterna sabedoria, envolta nas roupagens do mito primitivo, aconselha o homem velho a renunciar ao amor, a escolher a morte, a familiarizar-se com a necessidade de morrer².

Aos cinquenta e cinco anos de idade, Freud ainda tinha vinte e seis anos para viver e, no entanto, não podia falar do «herói» sem se escolher a si mesmo para o papel. Renunciar ao amor, escolher a morte e familiarizar-se com a necessidade de morrer é característico do Príncipe Hamlet, mas não se adapta ao Rei Lear. Os reis custam a morrer, em Shakespeare e na vida, e Lear é a maior de todas as representações de um rei. O seu precursor não é um monarca literário, mas o modelo de todos os governantes: Javé, o Senhor ele mesmo (a não ser que se decida encarar Javé como uma personagem literária), com que Shakespeare deparou na Bíblia de Genebra. O Javé da escritora J, que domina a parte primordial do Génesis, Êxodo e Números, é tão irascível e por vezes tão louco quanto Lear. Lear, imagem da autoridade paterna, não é muito querido das críticas feministas, que facilmente o classificam de arquétipo da coacção patriarcal. O seu poder, mesmo arruinado, parece ser o que elas não perdoam, na medida em que o interpretam como a união de deus, rei e pai num mesmo temperamento intolerante. O que elas esquecem é a evidência da peça: Lear não é só temido e venerado por todos quantos na peça estão do lado do bem, ele é também verdadeiramente amado por Cordélia, o Bobo, Gloucester, Edgar, Kent, Albany e, claro, pelo seu povo em geral. A personalidade de Lear deve muito a Javé, mas é consideravelmente mais amistosa. O seu principal defeito em relação a Cordélia é ter-lhe um amor excessivo que, em troca, exige excesso. De toda a vasta plêiade de personagens de Shakespeare, Lear é a mais impetuosa, uma qualidade talvez atraente em si mesma, mas que não é apropriada à sua idade e posição.

Mesmo as mais ressentidas interpretações de Lear, que desmistificam a pretensa capacidade do rei para a piedade social, deixam intacta a sua intensidade apaixonada, uma qualidade partilhada pelas filhas, Goneril e Regan,

«Lida de modo desviante» [*misread*]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

Sigo a versão portuguesa deste ensaio de Freud contido na antologia: *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994).

mas às quais falta o desordenado impulso dele para o amor. Elas são o que o pai teria sido se não possuísse também as qualidades da sua filha Cordélia. Shakespeare não tenta justificar explicitamente a diferença de Cordélia em relação às irmãs, ou o contraste igualmente surpreendente entre Edgar e Edmundo. Mas Shakespeare dota superiormente tanto Cordélia como Edgar de uma teimosia que é muito mais ampla do que a taciturnidade que ambos partilham. Há qualquer coisa contra a corrente nestas duas personagens autenticamente afectuosas, qualquer coisa de obstinado, uma força cujo canto subterrâneo é a determinação. Conhecendo bem o pai e as irmãs, Cordélia podia evitar a tragédia através de um toque de diplomacia inicial, mas recusa-se a fazer tal coisa. Edgar adopta um disfarce autopunidor, mais inferior e mais degradante do que aquilo que seria estritamente necessário, e conserva todos os seus disfarces mesmo depois (e durante muito tempo) de eles já não serem necessários. A recusa de Edgar de se revelar a Gloucester, até mesmo à altura em que anonimamente avança para trespassar Edmundo com a espada, é tão interessante quanto a recusa de Shakespeare de dramatizar a cena da revelação e da reconciliação entre pai e filho. Ouvimos a narrativa que Edgar faz da cena, mas é-nos negado assistir à cena. Penso que sentimos que Edgar pode ser o representante pessoal de Shakespeare na peça, em contraste com o Edmundo marlowiano. Edmundo é um génio, tão brilhante quanto Iago, mas mais frio, a figura mais fria de toda a obra de Shakespeare. É na antítese entre Edmundo e Lear que eu localizaria uma das origens do poder estético incomparável da peça. Nessa antítese encontra-se algo que pertence ao âmago de Shakespeare; algo de que o coração do espectador ou do leitor sente a falta na peça; algo que torna a peça incapaz de nos abençoar a nós e a si mesma. No centro da mais forte obra literária com que eu alguma vez deparei existe um vazio terrível e deliberado, um vácuo cosmológico para dentro do qual nós somos lançados. Uma apreensão sensível d'*A Tragédia do Rei Lear* dá-nos um sentido de termos sido lançados para fora e para baixo até ficarmos para além dos valores, completamente despojados.

Não há transcendência no final d'*O Rei Lear*, ao contrário do que, de certo modo, parece acontecer quando Hamlet morre. A morte de Lear é um alívio para ele, mas não para os sobreviventes: Edgar, Albany, Kent. E também não é um alívio para nós. Lear encarnava demasiadas coisas para que a maneira como morreu pudesse ser aceitável por parte dos seus súbditos, e o nosso próprio investimento nos sofrimentos de Lear tornou-se demasiado amplo para um freudiano «familiarizar-se com a morte». Talvez Shakespeare mantivesse a morte de Gloucester fora do palco, de modo a que o contraste entre um Lear moribundo e um Edmundo moribundo conservasse toda a sua pungência. Edmundo faz um esforço supremo para evitar uma morte sem sentido quando tenta revogar a sua ordem de assassinar Cordélia e Lear. É demasiado tarde, e nós não sabemos, nem o próprio

Edmundo sabe, o que fazer com ele à medida que o retiram para fora do palco para morrer.

A grandeza da peça tem tudo a ver com a grandeza patriarcal de Shakespeare, um aspecto do humano que hoje em dia é severamente desvalorizado numa idade crítica de feminismo, de marxismo literário e dos vários modos críticos relacionados com a cruzada antiburguesa que importámos de Paris. Contudo, Shakespeare é demasiado perspicaz para comprometer a sua arte a ideias políticas patriarcais, ou ao cristianismo, ou mesmo ao absolutismo monárquico do seu patrono, o rei Jaime I, e Lear é hoje ressentido por razões maioritariamente irrelevantes. O velho rei desorientado defende a sua posição em nome da natureza, uma natureza completamente diferente daquela invocada como deusa pelo niilizante Edmundo. Nesta peça extensa, Lear e Edmundo não trocam uma única palavra entre si, embora estejam juntos em palco durante duas cenas importantes. Que poderiam eles dizer? Que diálogo é possível entre a mais ardente personagem de Shakespeare e a mais fria; entre uma que se interessa demasiado e outra que não se interessa absolutamente nada?

No sentido da natureza de Lear, Goneril e Regan são duas bruxas desnaturadas, monstros das profundezas, e de facto é o que elas são. No conceito de natureza de Edmundo, as suas duas amantes demoníacas são insuperavelmente naturais. O drama de Shakespeare não nos permite um meio-termo. Rejeitar Lear não é uma opção estética, por mais treinado que se possa estar contra os seus excessos e contra o seu poder inquietadoramente estranho¹. Shakespeare junta-se aqui à escritora J, cujo Javé demasiado humano é para nós ao mesmo tempo incomensurável e impossível de evitar. Se queremos uma natureza humana que não se rapina a si mesma, então voltamo-nos para a autoridade de Lear, por mais imperfeita e por mais comprometida que possa estar com o seu poder de magoar. Lear não se pode curar a si mesmo nem a nós, e não pode sobreviver a Cordélia. Mas muito pouco na peça lhe pode sobreviver: Kent, que somente deseja juntar-se na morte ao seu mestre; Albany, que emula Lear ao abdicar do trono; Edgar, sobrevivente apocalíptico, que evidentemente fala por Shakespeare e pelo público no fechar da peça:

*Ao fardo destes tristes tempos devemos obedecer;
Dizer o que sentimos, não o que devíamos dizer.
Os mais velho foi quem mais sofreu; nós que somos jovens
Nunca veremos tanto, nem tanto tempo viveremos.*

A natureza, tal como o Estado, está quase ferida de morte, e as três personagens sobreviventes saem ao som de uma marcha fúnebre. O que mais interessa é a mutilação da natureza, e o nosso sentido do que é ou não é natu-

«Inquietadoramente estranho.» Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

ral nas nossas próprias vidas. Tão arrebatador é o efeito no fecho da peça que tudo parece estar contra tudo. Porque é que ficamos afectados de um modo tão forte e simultaneamente tão ambivalente com a morte de Lear?

Em 1815, com sessenta e seis anos de idade, Goethe escreveu um ensaio sobre Shakespeare para tentar reconciliar as suas próprias atitudes antitéticas acerca do maior poeta ocidental. Tendo começado por ser um idólatra de Shakespeare, Goethe desenvolveu um pretenso «classicismo» que achava que Shakespeare não era totalmente adequado, e «corrigiu» Shakespeare através de uma versão bastante austera de *Romeu e Julieta*. Se bem que a opinião final de Goethe seja favorável a Shakespeare, o ensaio é um desconcerto e uma evasão. Ele contribuiu para engrandecer o reinado de Shakespeare na Alemanha, mas a ambivalência de Goethe acerca de um génio poético e dramático para além do seu impediu-o de chegar a um juízo claro acerca do interesse incomparável e duradouro de Shakespeare. Ficou para Hegel, nas conferências publicadas postumamente sob o título *Die Philosophie der Kunst* [«A Filosofia da Arte»], a tarefa de conseguir um discernimento da representação shakespeariana da personagem que ainda precisa de ser por nós desenvolvido, isto se alguma vez conseguirmos chegar a uma crítica digna de Hegel.

No essencial, Hegel procura distinguir os tipos de personagens de Shakespeare dos de Sófocles e Racine, Lope de Vega e Calderón. O herói trágico grego tem de fazer frente a um poder ético mais elevado através de uma individualidade, um *pathos* ético, que se confunde com aquilo que se opõe ao herói, porque esse *pathos* faz ele mesmo já parte do *pathos* mais elevado. Hegel encontra em Racine um estilo abstracto de delineação da personagem, no qual paixões bem específicas são representadas como puras personificações, de modo que a oposição entre o individual e o poder mais elevado tende a ser abstracta. Lope de Vega e Calderón são, de alguma maneira, cotados mais acima por Hegel, que do mesmo modo vê neles um estilo abstracto de construção da personagem, mas em quem também vê uma certa solidez e sentido da personalidade, por mais inflexível que ela seja. As tragédias alemãs nem neste nível são cotadas: Goethe, apesar do seu shakespearianismo inicial, desvia-se da caracterização para entrar numa exaltação da paixão, e Schiller é rejeitado por ter substituído a realidade pela violência. Contra todos eles, e a uma altura salutar, Hegel coloca Shakespeare, naquela que é a melhor crítica jamais escrita acerca da representação literária shakespeariana:

Quanto mais Shakespeare, no abraço infinito do seu palco-do-mundo, continua a desenvolver os limites extremos do mal e da loucura, nessa medida... ele concentra estas personagens nas suas limitações. Ao fazê-lo, no entanto, ele confere-lhes inteligência e imaginação; e *por meio da imagem em que elas,*

em virtude daquela inteligência, se contemplam a si mesmas objectivamente, como obra de arte, ele torna-as livres artistas de si mesmas, e é completamente capaz, através da total virilidade e da total verdade da sua caracterização, de despertar o nosso interesse por criminosos, não menos que pelos labregos e bobos mais vulgares e de espírito fraco. (Itálicos meus.)

Iago, Edmundo e Hamlet contemplam-se a si mesmos objectivamente em imagens forjadas pelas suas próprias inteligências, e são capazes de se verem a si mesmos como personagens dramáticas, como artífices estéticos. Eles tornam-se, assim, livres artistas deles mesmos, o que quer dizer que eles são livres de se escreverem a si mesmos, de decidir mudanças no eu. Escutando os seus próprios discursos e ponderando essas expressões, eles mudam e passam à contemplação de uma alteridade no eu, ou à possibilidade de uma tal alteridade.

Hegel viu o que é necessário ver em e acerca de Shakespeare, mas o seu estilo gnómico e palestrante precisa de ser aberto. Considere-se o bastardo Edmundo, o Maquiavel marlowiano da tragédia de Lear, como o nosso exemplo hegeliano. Edmundo é o limite extremo do mal, a primeira representação absoluta de um niilista que a literatura ocidental nos dá, e ainda o maior. E saídos de Edmundo, mais ainda do que de Iago, virão os niilistas de Melville e de Dostoievski. Tal como Hegel diz, Edmundo sobressai tanto pela imaginação como pelo intelecto. Muito mais do que Iago, ele quase podia ser um desafio para o maior de todos os contra-Maquiavéis, Hamlet. Em virtude do seu supremo intelecto – infinitamente fértil, rápido, frio e preciso –, Edmundo projecta uma imagem de si mesmo como seguidor bastardo da deusa Natureza, e por via dessa imagem ele contempla-se a si mesmo objectivamente como obra de arte. O mesmo faz Iago antes dele, mas Iago imagina emoções negativas e só depois sente, até mesmo sofre, essas emoções. Edmundo é um livre artista de si mesmo: *ele nada sente*.

Já tive oportunidade de observar que o herói trágico, Lear, e o vilão principal, Edmundo, não têm um único momento em que se dirijam um ao outro. Partilham o palco em duas cenas cruciais, no início e perto do final, mas nada têm a dizer um ao outro. Na verdade, não podem trocar uma só palavra, pois nenhum poderia relacionar-se com o outro por um momento que fosse. Lear é todo sentimento, Edmundo pura e simplesmente não o é. Quando Lear se enraivece contra as suas filhas «desnaturadas», Edmundo, apesar de toda a sua inteligência, não consegue perceber a razão para tal, dado que para Edmundo o seu comportamento para com Gloucester é «natural», tal como o é, segundo ele, o de Goneril e o de Regan para com Lear. Edmundo, o mais natural dos bastardos, torna-se inevitavelmente objecto das paixões mortíferamente rapaces de Goneril e Regan. A ambas ele proporciona prazeres, mas nenhuma o impressiona até ao momento em que contempla os seus

dois cadáveres transportados para o palco, enquanto ele próprio agoniza lentamente devido ao golpe mortal desferido por seu irmão Edgar.

Ao contemplar os monstros das profundezas agora mortos, Edmundo confronta-se com a verdadeira imagem de si mesmo, ficando graças a ela livre para se tornar o artista absoluto do seu eu: «Às duas tinha prometido casamento; agora estamos os três / unidos num instante.» O tom é impressionantemente sem afectação e, embora Webster e outros autores do período jacobiano¹ tentassem imitá-la, a ironia é quase única. A contemplação de Edmundo passa da ironia para uma tonalidade de que consigo ter a experiência, mas que só pobremente consigo categorizar: «Mesmo assim, Edmundo era amado! / Foi por mim que uma envenenou a outra, / e depois a si própria se matou.» Ele está a falar não tanto para Albany e Edgar, mas em voz alta de modo a ser ouvido por si mesmo. A linguagem de Shakespeare transmite a situação dolorosa deste mais brilhante de todos os vilões a descobrir para si mesmo essa situação, avivando a imagem de modo a alargar a liberdade da sua própria artisticidade do eu. Não ouvimos orgulho ou admiração e, no entanto, há um assombramento perante o sentido de ligação, mesmo que essa ligação seja unicamente com estas duas terríveis irmãs.

Hazlitt, com quem partilho a minha sobressaltada afeição por Edmundo, sublinha a reconfortante falta de hipocrisia deste. Também aqui não há aviltamento ou pose por parte de Edmundo. Ele escuta-se a si mesmo, e a sua resposta é a vontade de mudar, que ele reconhece ser uma alteração moral positiva, se bem que insista que a sua própria natureza não se modifica: «Perco o sopro da vida. Algum bem quero fazer, / Apesar da minha própria natureza.» A ironia trágica de Shakespeare exige que esta inversão surja demasiado tarde para salvar Cordélia. E ficamos a pensar: então, porque é que Shakespeare representa esta metamorfose extraordinária em Edmundo? Haja ou não uma resposta a esta pergunta, consideremos a mudança em si mesma, embora Edmundo seja levado para fora do palco ainda convencido de que a Natureza é a sua deusa.

Que significa, que pode significar, uma personagem fictiva ser qualificada de «um livre artista de si mesmo»? Não encontro este fenómeno na literatura ocidental anterior a Shakespeare. Aquiles, Eneias, o peregrino Dante, Dom Quixote, não se modificam por escutarem o que eles próprios disseram, não operando nessa base, através do seu intelecto e da sua imaginação, uma reviravolta nas suas vidas. A nossa convicção ingénua, mas esteticamente crucial, de que Edmundo, Hamlet, Falstaff e tantos outros podem levantar-se e sair, digamos assim, das suas peças, talvez mesmo contra os desejos do próprio Shakespeare, está relacionada com o facto de eles serem livres artistas de si mesmos. Enquanto ilusão teatral e literária, enquanto efeito da linguagem figurativa, este poder shakespeariano está para além da compreensão, embora

«Jacobiano» corresponde ao inglês *Jacobean*. Veja-se a nota da p. 184.

tenha sido universalmente imitado durante quatro séculos. Este poder não poderia existir senão no solilóquio shakespeariano. Ele estava proibido a Racine pela doutrina crítica francesa, a qual não permitia que o actor trágico se dirigisse directamente quer a si mesmo, quer ao público. Os dramaturgos da Idade de Ouro espanhola, especialmente Lope de Vega, dão ao solilóquio a forma de soneto, numa espécie de triunfo barroco que funciona contra a interioridade. No entanto, não se pode fazer de uma personagem um livre artista de si mesmo ou de si mesma negando a interioridade a essa personagem. Shakespeare não é possível nos termos barrocos, mas, nesse caso, a liberdade trágica é mais um oxímoro shakespeariano que uma condição em Lope de Vega, ou Racine, ou Goethe.

Vê-se porque é que Cervantes falhou como escritor de teatro e triunfou como autor de *Dom Quixote*. Existe uma afinidade hermética entre Cervantes e Shakespeare: o Dom e o Sancho não são livres artistas deles mesmos, mas entram totalmente na ordem do jogo. É devido à força invulgar de Shakespeare que os seus protagonistas trágicos, heróis ou vilões, dissolvem as demarcações entre as ordens da natureza e do jogo. A autoridade especial de Hamlet, a sua assunção convincente de uma consciência autoral muito dele, vai para além da sua transformação d'O *Assassínio de Gonzago* n'A *Ratoeira*. Em todos os momentos, a mente de Hamlet é uma peça dentro da peça, porque é Hamlet, mais do que qualquer outra personagem de Shakespeare, que é o livre artista de si mesmo. Tanto a sua exaltação como os seus tormentos brotam da sua contínua meditação acerca da sua própria imagem. Shakespeare encontra-se no centro do Cânone porque, pelo menos em parte, Hamlet lá está. A consciência introspectiva, livre de se contemplar a si mesma, permanece como a mais elitista de todas as imagens ocidentais, mas sem ela o Cânone não é possível e, pondo as coisas cruamente, nós também não.

Molière, nascido seis anos depois da morte de Shakespeare, escreveu e actuou numa França que ainda não havia sido exposta à influência de Shakespeare. Os desencontrados destinos de Shakespeare em França começam a configurar um padrão por meados do século XVIII, quase três gerações depois da morte de Molière. É muito pouco provável que Molière tivesse mesmo ouvido falar de Shakespeare. Porém, Shakespeare e Molière têm uma afinidade autêntica. Eles aliam-se pelo temperamento e pela liberdade em relação à ideologia, se bem que, quanto à comédia, as suas respectivas tradições formais estejam razoavelmente em conflito. É Voltaire quem inicia a tradição francesa de resistência a Shakespeare em nome do neoclassicismo e das tragédias de Racine. A chegada tardia do Romantismo francês trouxe consigo uma forte influência de Shakespeare na literatura francesa, que foi particularmente vital em Stendhal e Victor Hugo, mas no final do terceiro terço do século XIX já se tinha esgotado a maior parte do entusiasmo por Shakespeare. Embora ainda hoje ele seja representado em França, quase tão frequentemente quanto Mo-

lière e Racine, no essencial a tradição cartesiana voltou a firmar-se, e a França conserva uma cultura literária relativamente não shakespeariana.

É difícil salientar o efeito continuado de Shakespeare nos alemães, mesmo em Goethe, que estava tão consciente de ter sido influenciado. Manzoni, o principal romancista da Itália do século XIX, é um escritor bastante shakespeariano, tal como o é Leopardi. E apesar da furiosa polémica de Tolstoi contra Shakespeare, a sua própria arte depende de um sentido shakespeariano da personagem, tanto nos seus dois grandes romances como na sua obra-prima tardia, a novela *Hadji Murade*. Dostoievski deve claramente os seus grandes niilistas aos seus precursores shakespearianos, Iago e Edmundo, enquanto Pushkin e Turgueniev se encontram entre os críticos decisivos do século XIX. Ibsen trabalhou prodigiosamente para afastar Shakespeare mas, felizmente para ele, sem grande sucesso. Talvez tudo o que Peer Gynt e Hedda Gabler tenham em comum seja a sua intensidade shakespeariana, a sua inspirada capacidade de mudança através da escuta de si mesmos.

Até à Idade Moderna, a Espanha teve pouca necessidade de Shakespeare. As figuras maiores da Idade de Ouro espanhola – Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Rojas, Góngora – trouxeram à literatura hispânica uma exuberância barroca que, de certo modo, já era shakespeariana e romântica. O famoso ensaio de Ortega sobre Shylock e o livro de Madariaga sobre *Hamlet* são os textos iniciais que verdadeiramente importam. Ambos chegam à conclusão de que a época de Shakespeare é também a época da Espanha. Infelizmente, perdeu-se a peça *Cardenio* na qual Shakespeare e Fletcher trabalharam juntos na tradução de uma história de Cervantes para o público inglês. No entanto, muitos críticos sentiram as afinidades entre Cervantes e Shakespeare, e um dos meus anseios mais constantes tem sido o de ver aparecer um dramaturgo de génio que pudesse pôr no mesmo palco o Dom, Sancho e Falstaff.

A influência de Shakespeare na nossa Idade Caótica continua a ser forte, especialmente em Joyce e Beckett. Tanto *Ulisses* como *Fim de Partida* [*Endgame*] são, no essencial, representações shakespearianas, cada uma evocando *Hamlet* de maneira diferente. No Renascimento americano, Shakespeare esteve manifestamente presente em *Moby Dick*, tal como em *Homens Representativos* de Emerson, mas influenciou mais subtilmente em Hawthorne. Não há limites para a influência de Shakespeare, mas não é a influência que faz com que o Cânone Ocidental se centre nele. Se é possível dizer-se que Cervantes inventou a ironia literária da ambiguidade, que triunfa novamente em Kafka, de Shakespeare pode-se dizer, com a mesma propriedade, que ele inventou a ironia emotiva e cognitiva da ambivalência que impera em Freud. Cada vez me choca mais observar o apagamento das originalidades de Freud quando em presença de Shakespeare, mas tal facto não teria chocado Shakespeare, o qual compreendia que literatura e plágio são dificilmente destrincháveis.

O plágio é uma distinção legal e não literária, tal como o sagrado e o secular formam uma distinção política e religiosa, não sendo de modo nenhum categorias literárias.

A universalidade é a característica autêntica de unicamente uma mão-cheia de escritores ocidentais: Shakespeare, Dante, Cervantes, talvez Tolstoi. Goethe e Milton estão ofuscados devido a uma mudança cultural; Whitman, tão popular à superfície, é hermético no âmago; Molière e Ibsen ainda partilham o palco, mas sempre depois de Shakespeare. Dickinson é espantosamente difícil devido à sua originalidade cognitiva, e Neruda tem menos de populista brechtiano e shakespeariano do que terá sido sua intenção. O universalismo aristocrático de Dante anunciou a era dos grandes escritores ocidentais, de Petrarca a Hölderlin. Porém, só Cervantes e Shakespeare conseguiram totalmente a universalidade, autores populistas na maior das eras aristocráticas. Na Idade Democrática, aquilo que está mais perto da universalidade é o milagre imperfeito de Tolstoi, ao mesmo tempo aristocrático e populista. No nosso tempo caótico, Joyce e Beckett são os que mais se aproximam, mas as elaborações barrocas do primeiro e as ruínas barrocas do segundo agem no sentido de dificultar a universalidade. Proust e Kafka têm o estranhamento de Dante nas suas sensibilidades. Estou de acordo com Antonio García-Berrio quando este faz da universalidade a propriedade fundamental do valor poético. Centrar o Cânone para os outros poetas, esse tem sido o papel incomparável de Dante. Shakespeare, juntamente com *Dom Quixote*, continua a centrar o Cânone para leitores mais genéricos. Talvez se possa ir mais longe: para Shakespeare precisamos de um termo mais borgesiano que universalidade. Ao mesmo tempo ninguém e toda a gente, nada e tudo, Shakespeare é o Cânone Ocidental.

3

O Estranhamento de Dante: Ulisses e Beatriz

TANTO OS NOVOS HISTORICISTAS como os seus aliados ressentidos têm tentado apoucar e fragmentar Shakespeare com o objectivo de desfazer o Cânone através da dissolução do seu centro. Curiosamente, Dante, que é como o segundo centro, não está sujeito a semelhante investida, tanto nos Estados Unidos como em Itália. Sem dúvida que o assalto virá, pois os variados multiculturalistas dificilmente encontrarão um grande poeta mais contestável do que Dante, cujo espírito agreste e poderoso é politicamente incorrecto no mais alto grau. Dante é o mais agreste e o mais polémico de todos os grandes escritores ocidentais. Neste aspecto ele consegue mesmo reduzir Milton à estatura de um anão. Tal como Milton, Dante foi por si só um partido político e uma facção dentro dele. A sua intensidade herética tem sido mascarada por comentários eruditos que, mesmo nos melhores dos casos, o encaram frequentemente como se *A Divina Comédia* fosse o essencial de Santo Agostinho em verso. Mas é melhor começar por destacar a sua audácia extraordinária, que é ímpar em toda a tradição da literatura tida como cristã, incluindo mesmo Milton.

Nada na literatura ocidental, no longo período de tempo que vai da Javeísta e de Homero a Joyce e a Beckett, é tão sublimemente escandaloso quanto a exaltação que Dante faz de Beatriz. Esta é sublimada de imagem de desejo em condição angelical, tornando-se nesse papel um elemento crucial na hierarquia eclesiástica da salvação. Na medida em que de início Beatriz

vale só como instrumento da vontade de Dante, a sua apoteose também envolve necessariamente a própria eleição de Dante. O seu poema é uma profecia, e compromete-se com a função de ser um Terceiro Testamento de modo nenhum subserviente ao Antigo e ao Novo Testamentos. Dante não legitima a consideração da *Comédia* como ficção, a sua suprema ficção. Antes, o poema é a verdade, universal e não temporal. O que o peregrino Dante vê e diz na narrativa de Dante, o poeta, tem a intenção de nos convencer para sempre da inelutabilidade poética e religiosa de Dante. Os gestos de humildade do poema, tanto da parte do peregrino como do poeta, impressionam bastante os estudiosos de Dante. Porém, esses gestos são muito menos convincentes do que a subversão que o poema faz de todos os outros poetas, bem como a insistência com que o poema evidencia o próprio potencial apocalíptico de Dante.

Apresso-me a esclarecer que estas observações são dirigidas contra muita da bibliografia crítica dantiana e, de maneira nenhuma, contra Dante. Não consigo ver como é que podemos separar o arrebatador poder poético de Dante das suas ambições espirituais, as quais são inevitavelmente ideossincráticas, e foram salvas da blasfémia só porque Dante ganhou a sua aposta com o futuro logo uma geração após a sua morte. Se a *Comédia* não fosse o único rival autêntico de Shakespeare, Beatriz seria um ofensa para a Igreja e mesmo para os literatos católicos. O poema é demasiado forte para não encontrar aliados. Para um neocatólico como T. S. Eliot, a *Comédia* transforma-se numa outra Escritura, num Mais Novo Testamento que suplementa a Bíblia cristã canónica. Charles Williams – um guru para neocristãos como Eliot, C. S. Lewis, W. H. Auden, Dorothy L. Sayers, J. R. Tolkien e outros – foi ao ponto de afirmar que o credo de Santo Atanásio, «transformar Deus em homem», só em Dante é que teve a sua expressão total. A Igreja teve de esperar por Dante e pela figura de Beatriz.

Aquilo que Charles Williams destaca ao longo do seu estudo imenso, intitulado *The Figure of Beatrice* [«A Figura de Beatriz»] (1943), é o grande escândalo do conseguimento de Dante: a espectacular invenção que o poeta faz de Beatriz. Nenhuma personagem de Shakespeare, nem mesmo o carismático Hamlet ou o divino Lear, se equiparam a Beatriz enquanto invenção exuberantemente ousada. Só o Javé da escritora J e o Jesus do Evangelho segundo São Marcos são representações mais surpreendentes ou mais elevadas. Beatriz é a assinatura da originalidade de Dante, e a sua colocação triunfante bem dentro do maravilhoso cristão da salvação constitui o mais audacioso acto levado a cabo pelo poeta para transformar a fé herdada por ele em algo muito mais dele próprio.

Os estudiosos de Dante repudiam inevitavelmente tais afirmações da minha parte, mas eles vivem tão debaixo da sombra do seu tema que tendem a esquecer completamente o estranhamento d'*A Divina Comédia*. Ela mantém-

-se a mais inquietadoramente estranha¹ de todas as obras literárias com que qualquer leitor ambicioso pode deparar, e sobrevive tanto à tradução como à vasta erudição dela própria. Tudo aquilo que permite a um leitor comum ler a *Comédia* decorre de qualidades no espírito de Dante que são tudo menos aquilo que geralmente é considerado ser pio. No fundamental, Dante nada tem de verdadeiramente positivo a dizer acerca de qualquer dos seus precursores poéticos ou acerca dos seus contemporâneos e, com excepção dos Salmos, nele é invulgarmente escassa a utilidade prática da Bíblia. É como se ele sentisse que o rei David, antepassado de Cristo, fosse o único precursor digno dele, o outro único poeta capaz de expressar firmemente a verdade.

O primeiro contacto de qualquer leitor com Dante rapidamente o leva a descobrir que nenhum outro autor secular está tão absolutamente convencido de que a sua própria obra é a verdade, a verdade de toda a mais importante verdade. Milton e talvez o Tolstoi mais tardio aproximam-se da feroz convicção que Dante tem da rectidão, mas tanto um como outro reflectem do mesmo modo realidades contraditórias, e deixam transparecer mais o esforço da visão isolada. Dante é tão forte – retórica, psicológica e espiritualmente – que acaba por reduzir drasticamente a autoconfiança daqueles dois autores. A teologia não controla Dante mas é, antes, um recurso, um recurso entre muitos. Ninguém nega que Dante é um supernaturalista, um cristão e um teólogo ou, pelo menos, um alegorista teológico. Mas todos os conceitos e todas as imagens recebidos por Dante são por ele submetidos a transformações tão extraordinárias que Dante surge como o único poeta cuja originalidade, inventividade e fecundidade preternatural rivalizam, de facto, com as de Shakespeare. Um leitor que leia Dante pela primeira vez numa tradução inglesa em *terza rima* tão bem conseguida quanto a de Laurence Binyon, ou na inteligente versão em prosa de John Sinclair, perde uma imensidade de coisas por não ler o poema italiano. No entanto, há todo um cosmo que se mantém, e aquilo que é mais relevante é exactamente o estranhamento e a sublimidade do que se mantém, a total singularidade dos poderes de Dante, a qual só encontra a sua única excepção na singularidade dos poderes de Shakespeare. Tal como em Shakespeare, encontramos em Dante uma força cognitiva inultrapassável que se combina com uma inventividade que não possui limites meramente práticos.

Quando se lê Dante ou Shakespeare, tem-se a experiência dos limites da arte para depois se descobrir que esses limites se expandem ou se quebram. Dante atravessa todas as limitações de uma maneira muito mais pessoal e manifesta do que Shakespeare, e embora ele seja mais um supernaturalista do que Shakespeare, o seu transcender da natureza é tão seu quanto o é o naturalismo único e idiossincrático de Shakespeare. Onde os dois poetas mais

«Inquietadoramente estranha.» Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

se desafiavam um ao outro é nas suas representações do amor – o que nos traz novamente à questão de onde começa e acaba o amor em Dante, isto é, à figura de Beatriz.

A Beatriz da *Comédia* ocupa uma posição na hierarquia celeste que é difícil de apreender. Não temos quaisquer linhas de orientação para compreender uma tal posição, pois não há nada na doutrina que apele à exaltação desta mulher florentina por quem Dante se apaixonou para toda a eternidade. O comentário mais irónico dessa paixão pertence a Jorge Luis Borges em «Encontro Num Sonho» (*Novas Inquirições*, 1937-1952):

Apasionar-se é criar uma religião que tem um deus falível. Que Dante professou uma admiração idólatra por Beatriz é uma verdade que não sofre contestação; que ela o ridicularizou uma vez e que o desprezou uma outra são factos apresentados pel'*A Vita Nuova*. Alguns defendem que esses factos são simbólicos de outros. A ser verdade, isso fortaleceria ainda mais a nossa certeza de um amor infeliz e supersticioso.

Pelo menos Borges devolve Beatriz à sua origem como um «encontro ilusório» e à sua enigmática alteridade para todos os leitores de Dante: «Beatriz existiu infinitamente para Dante; Dante existiu muito pouco, ou talvez mesmo nada, para Beatriz. A nossa piedade, a nossa veneração, leva-nos a esquecer aquela deplorável desarmonia, mas Dante não podia esquecê-la.»

Pouco importa que Borges esteja a projectar a sua própria paixão ironicamente absurda por Beatrice Viterbo (veja-se a sua história cabalística «O Aleph»). O que ele astutamente sublinha é a escandalosa desproporção entre o que quer que fosse que Dante e Beatriz fizeram em conjunto (pouco mais que nada) e a visão que Dante tem da sua apoteose mútua n'«O Paraíso». A desproporção é a estrada real de Dante para o sublime. Tal como Shakespeare, ele consegue levar a melhor em tudo, porque ambos os poetas transcendem os limites dos outros poetas. A penetrante ironia (ou alegoria) da obra de Dante é que ele reconhece aceitar limites mesmo quando está a violá-los. Tudo quanto é vital e original em Dante é arbitrário e pessoal e, no entanto, é apresentado como sendo a verdade, como estando em consonância com a tradição, a fé e a racionalidade. Quase inevitavelmente, tudo isso é lido de modo desviante¹ até se misturar com o normativo, e somos finalmente confrontados com um resultado que não seria aceite de bom grado por parte de Dante. O Dante teológico da moderna investigação americana é uma mistura de Agostinho, Tomás de Aquino e seus companheiros. Este é um Dante doutrinal, tão abstrusamente erudito e tão assombrosamente pio que só pode ser bem apreendido pelos seus professores americanos.

«Lido de modo desviante» [*misread*]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

Os descendentes de Dante entre os escritores são os seus verdadeiros canonizadores, e nem sempre eles constituem uma mistura de devotos confessos: Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett. O que esta dúzia tem em comum é Dante, embora ele se torne doze Dantes diferentes na sua pós-vida poética. Isto é completamente apropriado a um escritor da sua envergadura; há quase tantos Dantes como há Shakespeares. O meu Dante desvia-se cada vez mais daquele Dante eminentemente ortodoxo da crítica literária e da investigação académica americanas, representadas por T. S. Eliot, Francis Fergusson, Erich Auerbach, Charles Singleton e John Freccero. Uma tradição alternativa é fornecida pela linhagem italiana iniciada pelo especulador napolitano Vico, continuada pelo poeta romântico Foscolo e pelo crítico romântico Francesco de Sanctis, culminando no início do século xx no esteta Benedetto Croce. Se combinarmos esta tradição italiana com algumas observações do alemão Ernst Robert Curtius, o notável historiador literário moderno, surge uma alternativa clara ao Dante de Eliot-Singleton-Freccero, a qual nos dá um poeta profético em vez de um alegorista teológico.

Vico exagerou esplendidamente a sua posição quando se referiu a Dante nos seguintes termos: «Não tivesse ele sido versado em latim e na filosofia escolástica, e teria sido um poeta ainda maior, e talvez a língua toscana tivesse servido para igualar a de Homero.» O discernimento de Vico é um bálsamo quando se vagueia pela escura floresta dos alegoristas teológicos, na qual a característica saliente da *Comédia* é a pretensa conversão agostiniana da poesia à crença, uma crença que subsume e subordina a imaginação. Tanto Agostinho como Aquino viram a poesia como não sendo outra coisa senão uma brincadeira infantil, que devia ser posta de parte juntamente com outras coisas infantis. Que teriam eles feito com a Beatriz da *Comédia*? Curtius observa com perspicácia que Dante não apresenta Beatriz unicamente como o meio de salvação dele próprio, mas sim como um agente universal ao dispor de toda a gente que tenha um coração sensível. A conversão de Dante é para com Beatriz, não para com Agostinho, e Beatriz envia Virgílio para guia de Dante em vez de mandar Agostinho.

Dante prefere claramente Beatriz, ou a sua própria criação, à alegoria de outros teólogos e, não menos claramente, não deseja transcender a sua própria poesia. Agostinho e Aquino estão para a teologia de Dante como Virgílio e Cavalcanti estão para a poesia de Dante: todos os precursores são reduzidos a anões pelo poeta-teólogo, o profeta Dante, que é o autor do testamento final, a *Comédia*. Se se quiser ler a *Comédia* como uma alegoria dos teólogos, então começa-se pelo único teólogo que verdadeiramente contava para Dante: o próprio Dante. A *Comédia*, tal como todas as maiores obras canónicas, destrói a distinção entre escrita sagrada e secular. E Beatriz é hoje, para nós, a alegoria da fusão do sagrado e do secular, a união da profecia e do poema.

As espantosas características de Dante como poeta e como pessoa são mais o orgulho que a humildade, mais a originalidade que o tradicionalismo, mais a exuberância ou o entusiasmo que a sobriedade. Adoptando uma sugestão de Paolo Valesio, que sublinha os aspectos herméticos ou esotéricos da *Comédia*, a postura profética de Dante é mais a da iniciação que a da conversão. Não somos convertidos por ou a Beatriz; a jornada até ela é uma iniciação porque ela é, conforme Curtius afirmou pela primeira vez, o centro de uma gnose privada e não do universal eclesiástico. No fim de contas, Beatriz é enviada até Dante por Lúcia, uma santa siciliana bastante obscura, tão obscura que os estudiosos de Dante são incapazes de explicar a razão por que Dante a escolheu. John Freccero, o melhor crítico de Dante ainda vivo, diz-nos que «num certo sentido o objectivo de toda a jornada é escrever o poema, alcançar a perspectiva privilegiada de Lúcia e de todos aqueles que foram abençoados».

Muito bem, mas porquê Lúcia? Certamente a resposta não pode ser: Porque não ela? Lúcia de Siracusa viveu e foi martirizada mil anos antes de Dante, e estaria agora completamente esquecida se não tivesse tido uma importância esotérica para o poeta e para o seu poema. Mas nada sabemos acerca de uma tal importância, e nem mesmo sabemos quem era a alma feminina mais elevada que mandou Lúcia a Beatriz. Esta «senhora que está no Céu» é normalmente identificada com a Virgem Maria, mas Dante não a nomeia. Lúcia é apelidada de «a inimiga de toda a crueldade», presumivelmente um atributo partilhado por todas as senhoras do Céu. «Graça que ilumina» é a abstracção usual que é colada à Lúcia de Dante pelos comentadores, mas também isso dificilmente parece ser uma qualidade única de uma mártir siciliana específica cujo nome significa «luz». Demoro-me neste ponto para destacar o modo como Dante insiste em ser sublimemente arbitrário. Há matéria oculta na *Comédia*, pois o poema tem inegavelmente os seus aspectos herméticos, os quais dificilmente podem ser considerados de importância secundária, uma vez que são centrados por Beatriz. No entanto, ao ler a *Comédia* voltamos sempre à figura de Beatriz, não tanto por ela ser de certa maneira uma espécie de Cristo mas, antes, porque ela é o objecto ideal do desejo sublimado de Dante. Nem sequer sabemos se a Beatriz de Dante teve uma existência histórica. Se a teve, e se pode ser identificada com a filha de um banqueiro florentino, tal facto reveste-se de pouco interesse no poema. A Beatriz da *Comédia* tem importância não por ser uma imitação de Cristo mas, sim, porque é a projecção idealizada da própria singularidade de Dante, o ponto de vista do seu trabalho enquanto autor.

Deixem-me ser blasfemo ao ponto de misturar Cervantes com Dante, de maneira a comparar os seus dois protagonistas heróicos: Dom Quixote e o peregrino Dante. A Beatriz de Dom Quixote é a encantada Dulcineia del Toboso, a sua transfiguração visionária de uma rapariga do campo, Aldonza

Lorenzo. A filha do banqueiro, Beatriz Portinari, tem a mesma relação com a Beatriz de Dante que Aldonza tem com Dulcineia. É verdade que a hierarquia de Dom Quixote é secular: Dulcineia ocupa o seu lugar no cosmo do Amadis de Gaula, do Palmeirim de Inglaterra, do Cavaleiro do Sol e de personalidades semelhantes pertencentes à cavalaria mitológica, enquanto Beatriz ascende ao reino de São Bernardo, São Francisco e São Domingos. Se se preferir a poesia à doutrina, isto não equivale necessariamente a uma diferença. Os cavaleiros errantes, tal como os santos, são metáforas para e num poema, e a celestial Beatriz, em termos do catolicismo institucional e histórico, não tem um estatuto ou uma realidade superior ou inferior ao estatuto ou à realidade de Dulcineia. Mas o triunfo de Dante reside exactamente no facto de que ele consegue fazer com que esta minha comparação pareça de algum modo uma blasfémia.

Talvez Dante fosse realmente pio e ortodoxo, mas Beatriz é uma figura sua e não da Igreja; ela é parte de uma gnose privada, parte da alteração que o poeta faz do esquema da salvação. Para Beatriz uma «conversão» pode ser bastante agostiniana, mas dificilmente é uma conversão para Santo Agostinho, do mesmo modo que para Dulcineia del Toboso a devoção não significa venerar Isolda das Mãos Brancas. Dante era descarado, agressivo, arrogante e com uma audácia para além da audácia de todos os outros poetas, de antes ou de depois dele. Ele impôs a sua visão à Eternidade, e pouco tem em comum com o rebanho dos seus exegetas piamente eruditos. Se tudo está em Agostinho ou em Tomás de Aquino, então vamos ler Agostinho e Aquino, mas Dante quis que lêssemos Dante. Ele não compôs o seu poema para iluminar verdades herdadas. A *Comédia* pretende ser a verdade, e julgo que desteologizar Dante seria tão irrelevante quanto teologizá-lo.

Quando o Dom Quixote moribundo se arrepende da sua heróica loucura, ele retorna à sua identidade original de Alonso Quijano, de alcunha *o Bom*, e agradece à misericórdia de Deus a sua conversão à sanidade pia. Todos os leitores se juntam a Sancho Pança na sua súplica: «Vossa Mercê não morra, senhor meu amo! Tome o meu conselho e viva-lhe muitos anos... Talvez que em alguma moita encontremos a senhora D. Dulcineia desencantada, e fiquemos embasbacados diante de tal formosura¹.» Quando o poema de Dante termina, não há um Sancho para se juntar ao leitor no desejo de que o poder do poeta o leve a alcançar a superior fantasia do céu cristão. Suponho que existem leitores que vão até à *Divina Comédia* em busca de uma via para o amor divino que faz mover o Sol e as outras estrelas, mas muitos de nós vamos até ela pelo próprio Dante, por uma personalidade poética e por uma personagem dramática que nem John Milton consegue igualar. Ninguém

Para a tradução desta passagem do *D. Quixote de la Mancha* foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959).

pretende transmutar a *Comédia* no *Dom Quixote*, mas um toque de Sancho Pança poderia ter suavizado até mesmo o Peregrino da Eternidade, e talvez lembrado aos seus estudiosos que uma ficção é uma ficção, mesmo quando ela própria pensa de maneira diferente.

Mas que tipo de ficção é Beatriz? Se ela é, conforme Curtius pretendia, uma emanção de Deus, então Dante tinha em mente algo que não conseguimos decifrar, mesmo se sentimos que esse algo lá se encontra. A revelação de Dante dificilmente pode ser considerada privada, à maneira da de William Blake, mas não por ser menos original do que a de Blake. Ela é mais original, e é pública porque é tão bem-sucedida; nada na literatura ocidental, excepto Shakespeare no alto dos seus píncaros, se aproxima de uma articulação tão completa. Dante, o mais singular e o mais agressivo de todos os temperamentos magnificamente requintados, fez-se a si mesmo universal não por ter absorvido a tradição, mas por ter feito dobrar a tradição até esta se encaixar na natureza dele. Em virtude de uma ironia que transcende tudo o que conheço de semelhante, a força de usurpação revelada por Dante tem resultado em leituras que, de um modo ou de outro, são pobremente desviantes. Se a *Comédia* é uma profecia verídica, então os seus estudiosos são tentados a lê-la através das iluminações da tradição agostiniana. Em que outro sítio se poderia encontrar a interpretação adequada da revelação cristã? Até mesmo um intérprete tão subtil quanto John Freccero cai por vezes na conversão da poética, como se Agostinho fosse o único que pudesse apresentar um paradigma de domínio do eu. Um «romance do eu» como a *Comédia* deve, por isso, ter a sua origem nas *Confissões* de Agostinho. No entanto, muito mais poderoso que os românticos que o veneraram e imitaram, Dante inventa a sua própria origem e domina o seu eu com a sua própria figura conversora, Beatriz – que não me parece que seja uma personagem muito agostiniana. Será que Beatriz pode ser o objecto de desejo, por mais sublimado, numa narrativa agostiniana da conversão? Eloquentemente, Freccero diz que, para Agostinho, a História é o poema de Deus. Será que a história de Beatriz é uma lírica de Deus? Uma vez que eu próprio sou dado a encontrar a voz de Deus em Shakespeare, Emerson ou Freud, dependendo das minhas necessidades, não me custa descobrir que a *Comédia* de Dante é divina. Porém, eu não falaria de divinas *Confissões*, nem escuto a voz de Deus em Agostinho. Do mesmo modo, não me convenço que Dante tenha alguma vez ouvido alguma voz a não ser a sua. Um poema que se prefere a si mesmo em vez da Bíblia pode, por definição, ser visto como preferindo-se a si mesmo em vez de Agostinho.

SEGUNDO Charles Williams, que não simpatizava com o gnosticismo, Beatriz é o *conhecimento* de Dante. Por conhecimento ele queria dizer o caminho que vai de Dante, aquele que conhece, até Deus, aquilo que se conhece. No entanto, Dante não pretendeu que Beatriz fosse unicamente o

seu conhecimento. O seu poema não defende que cada um de nós deve encontrar um conhecimento solitário mas, sim, que Beatriz existe para desempenhar um papel universal para todos aqueles que a puderem encontrar, uma vez que, com toda a probabilidade, a intervenção dela a favor de Dante, via Virgílio, é única. O mito de Beatriz, embora seja a invenção central de Dante, existe unicamente no interior da sua poesia. O seu estranhamento não pode ser visto em toda a sua amplitude, na medida em que não conhecemos nenhuma outra figura comparável a Beatriz. A Urânia de Milton, a musa celestial do poeta no *Paraíso Perdido*, não é uma pessoa, e Milton qualifica-a através da advertência de que é o sentido, e não o nome, aquilo que ele invoca. Imitando Dante, Shelley celebrou Emilia Viviani no seu *Epipsychidion*, mas a paixão do Alto Romantismo durou pouco, e a Signora Viviani acabou por se tornar num «demoniozinho escuro» para o seu amante desiludido.

Para recuperar algum do estranhamento de Dante é preciso ver o modo como uma figura universal foi por ele tratada. Nenhuma personagem literária ocidental é tão constante quanto Odisseu, o herói homérico que é mais conhecido pelo seu nome latino de Ulisses. De Homero a Nikos Kazantzakis, a figura de Odisseu/Ulisses foi sujeita a modificações extraordinárias em Píndaro, Sófocles, Eurípides, Horácio, Virgílio, Ovídio, Séneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound e Wallace Stevens, entre muitos outros. No seu belo estudo intitulado *The Ulysses Theme* [«O Tema de Ulisses»] (1963), W. B. Stanford coloca o tratamento em surdina, mas negativo, que Virgílio faz de Ulisses em contraste com a identificação positiva de Ovídio com Ulisses. Este contraste encerra duas das maiores posições que provavelmente sempre se combaterão nas metamorfoses deste herói, ou deste herói-vilão. O Ulisses de Virgílio virá a ser o de Dante, mas tão transfigurado que o retrato bastante evasivo dado por Virgílio tende a esbater-se. Incapaz de condenar Ulisses directamente, Virgílio transfere esse trabalho para as suas personagens, as quais vão identificar o herói da *Odisseia* com a perfídia e o engano. Ovídio, um exilado e um pinga-amor, confunde-se a si próprio com Ulisses numa identidade compósita, legando-nos desse modo aquela que é hoje em dia a ideia mais estável de Ulisses como o primeiro dos grandes viandantes mulherengos.

No Canto XXVI d'«O Inferno», Dante criou a versão mais original de Ulisses que nós possuímos. Nessa versão, Ulisses não busca o lar e a esposa em Ítaca, mas abandona Circe a fim de romper todos os laços e arriscar o desconhecido. A região por descobrir de que falava Hamlet, de cujos limites nenhum viajante regressa, torna-se o destino prático de Ulisses, o mais impressionante de todos os heróis sedentos de infortúnio. Há uma passagem extraordinária no Canto XXVI d'«O Inferno» que é difícil de assimilar. Ulisses e Dante encontram-se aí numa relação dialéctica, porque Dante tem receio da identidade profunda entre ele próprio como poeta (não como peregrino) e Ulisses como viajante transgressivo. Este receio pode não ser completamente

consciente, mas Dante deve tê-lo experimentado num qualquer nível, porque retrata Ulisses como sendo movido pelo orgulho, e jamais existiu poeta mais repleto de orgulho do que Dante – nem mesmo Píndaro, ou Milton, ou Victor Hugo, ou Stefan George ou Yeats. Os eruditos querem ouvir Beatriz ou os vários santos a falar por Dante, mas nem ela nem eles têm o sotaque dele. A voz de Ulisses e a de Dante estão perigosamente perto uma da outra, e é talvez por isso que a explicação de Virgílio é pouco satisfatória quando diz que os Gregos podem vir a desdenhar a voz do poeta italiano. Dante também se não permite a si mesmo qualquer reacção ao discurso magnífico que escreve para Ulisses, como uma voz que fala a partir do fogo:

*Quando
de Circe me parti, que me ocultara
mais de ano, ao pé de onde Gaeta queda,
antes que assim Eneias lhe chamara,
nem doçura de filho, ou que se apieda
do velho pai, nem o devido amor
que Penélope então fizera leda,
vencer puderam dentro em mim o ardor
que eu tive em me tornar do mundo experto,
e dos humanos vícios e valor;
mas cometi-me ao alto mar aberto
cum lenho só e a só pouca companhia
da qual nunca em viagem fui deserto.
Vi os dois litorais até à Espanha,
até Marrocos, e à ilha dos Sardos,
e as outras que em redor o mar lá banha.
Chegámos, eu e os outros, velhos, tardos,
àquela foz estreita, a que submeta
Hércules com sinal de seus resguardos,
a fim que mais além não se cometa:
à mão direita lá deixei Sevilha,
da outra me havia já deixado Cepta.
«Ó irmãos», disse, «que por tanta milha
de perigos viestes a ocidente,
a tão breve vigília que nos brilha
nos sentidos, e que é remanescente,
não negueis experiência e sem detença
siga-se o sol, no mundo sem ter gente!
E que a vossa semente agora vença:
não fostes feitos a viver quais brutos,
mas a seguir virtude e conhecença.»*

*E os companheiros meus fiz tão argutos,
co esta breve oração, para o caminho,
que esforços de os reter são diminutos;
virada a popa a amanhecer marinho,
já dão os remos asa ao voo tolo
e ao lado esquerdo sempre mais vizinho.
Os astros todos já do outro pólo
à noite via, e o nosso ser tão escasso
que não sai fora do aquoso solo.
Cinco vezes aceso e cinco baço
o lume sob a lua já se arruma,
após termos entrado no alto passo,
quando vimos montanha que se abruma
pela distância, ali subindo tanto
que eu nunca tinha visto assim nenhuma.
Se ledos fomos, cedo voltou pranto:
da nova terra um turbilhão brotava
que ao lenho se abateu no extremo canto.
E na água já três vezes desandava:
à quarta, a popa para cima trouxe
e a proa ao fundo, como outrem mandava,
e enfim o mar, por sobre nós, fechou-se¹.*

Mesmo na tradução em prosa em língua inglesa de John D. Sinclair (1961), em vez de na preternaturalmente forte *terza rima* italiana, este extraordinário discurso não provoca no leitor comum nada de parecido com aquilo que é provocado pela seguinte reflexão (escrita por um dos mais dotados críticos de Dante): «Aquilo que separa a morte definitiva de Ulisses, pela água, do baptismo de Dante na morte e subsequente ressurreição, é o advento de Cristo na História, ou a Graça, o advento de Cristo na alma individual.»

De certeza que uma passagem infinitamente menos pujante desencadeia aquela reflexão exactamente com a mesma justiça. Há uma desproporção entre uma doutrina, ou uma piedade, que esvazia todas as diferenças e unicamente mantém o que está em conformidade, e um texto poético que quase não tem qualquer rival. Há algo de absolutamente errado num modo de ler Dante que submete toda a autoridade à doutrina cristã, mesmo no caso de o próprio Dante ser parcialmente responsável por uma leitura tão redutora. De acordo com a disposição que Dante faz do Inferno, nós estamos no oitavo nível inferior do oitavo círculo inferior, isto é, não se está muito longe de Sa-

Utilizo a versão portuguesa d' *A Divina Comédia* da autoria de Vasco Graça Moura (Bertrand, Lisboa, 1995). A ocorrência de qualquer outra passagem remete para esta versão.

tanás. Ulisses é um conselheiro fraudulento, principalmente por causa da arte e da insídia que usou para humilhar Tróia, antepassada de Roma e, portanto, de Itália, como sobretudo Virgílio fez questão de lembrar. Dante não fala a Ulisses (num certo sentido ele é Ulisses), pois escrever a *Comédia* equivale a traçar a rota num mar para o qual não há qualquer carta de maréação. E com grande clareza Dante diz-nos aquilo que Ulisses não contará: a morte de Aquiles, o cavalo de Tróia, o rapto de Paládio, todos eles constituindo ensinamentos para a condenação do viandante.

Independentemente do seu resultado, a última viagem de Ulisses não se encontra naquela categoria. Dante, ele próprio inflamado, inclina-se para a chama de Ulisses com desejo, com a ânsia de conhecimento. O conhecimento que obtém é o da pura demanda, realizada à custa do filho, da esposa e do pai. A demanda é, entre muitas outras coisas, uma figuração do próprio orgulho de Dante e da obstinação em prolongar o seu exílio de Florença, os quais o levaram a recusar as condições que o trariam de volta ao seio da sua família. Comer o pão salgado de outro homem, e descer escadas que não são nossas é um dos preços a pagar pela demanda. Ulisses está pronto a pagar um preço mais derradeiro. Qual das experiências está mais próxima da de Dante: a conversão triunfante de Agostinho ou a última viagem de Ulisses? A lenda diz-nos que Dante costumava ser apontado na rua como o homem que, de algum modo, tinha regressado de uma viagem ao Inferno, como se ele fosse uma espécie de xamã. Podemos supor que Dante acreditava na realidade das suas visões, pois um poeta com uma força tal que se julgava a si mesmo um profeta não iria encarar a sua descida ao Inferno como uma mera metáfora. O seu Ulisses fala com uma dignidade absoluta e com uma terrível mordacidade: não com o *pathos* da condenação, mas com aquele orgulho que sabe que o orgulho e a coragem por si sós não chegam.

O Eneias de Virgílio é um pouco pedante, e é isso que muitos estudiosos fazem de Dante, ou fá-lo-iam se pudessem. Mas Dante não é Eneias. Ele é agreste, egocêntrico e impulsivo como o seu Ulisses, e tal como o seu Ulisses ele arde com o desejo de estar noutra lugar, de ser diferente. A distância em relação ao seu duplo é talvez maior quando põe Ulisses a falar tão comovedoramente acerca de «esta tão breve vigília dos sentidos que em nós permanece». Mesmo aí devemos recordar que Dante, que morreu aos cinquenta e cinco anos, desejava viver mais um quarto de século, pois no *Convívio* ele fixou a idade perfeita nos oitenta e um anos. Só então ele estaria completo, e a sua profecia talvez cumprida. Admitindo que Ulisses aponta as velas em direcção ao «mundo inabitado», enquanto as viagens de Dante são para terras apinhadas de mortos, há uma diferença entre estes dois protagonistas da demanda, sendo Ulisses com toda a certeza o mais radical. No mínimo, o protagonista da demanda de Dante é um herói-vilão, semelhante ao Ahab de Melville, um outro homem ímpio e semelhante a um deus. Um herói neopla-

tónico ou gnóstico é muito diferente de um herói cristão, mas a imaginação de Dante nem sempre é movida por um heroísmo cristão, a não ser quando celebra o seu próprio cruzado avoengo, Cassiaguida, que retribui generosamente com o elogio arrebatado da coragem e da audácia dos seus descendentes. É esse o cântico subterrâneo da visão que Dante tem de Ulisses: admiração, simpatia, orgulho de família. Aquilo que se saúda é um espírito de parentesco, muito embora Ulisses resida no oitavo círculo do Inferno. É Ulisses quem faz o julgamento de que a sua viagem final foi um «louco voo», provavelmente para contrastar com o voo que Dante fez guiado por Virgílio.

Visto estritamente como poema, nenhum outro voo poderia ser mais louco que o da *Comédia*, mas Dante não pretende que esta seja vista unicamente como poema. Dante tem esse privilégio, mas não o têm os seus estudiosos, e não deve ser essa a posição dos seus leitores. Se queremos ver aquilo que faz com que Dante seja canónico, o centro exacto do Cânone depois de Shakespeare, então precisamos de recuperar o estranhamento que ele conseguiu alcançar, a sua perpétua originalidade. Essa qualidade tem muito pouco a ver com a história agostiniana de como o velho eu morre e o novo eu nasce. Ulisses pode ser o velho eu e Beatriz o novo, mas o Ulisses de Dante é só de Dante, tal como acontece com Beatriz. Dante não poderia ter feito melhor aquilo que Agostinho fez, mas o que Dante tentou conseguir foi que a *Comédia* se não tornasse nem agostiniana nem virgiliana. Ela é aquilo que ele desejou que ela fosse: unicamente dantiana.

JESUS BEN SIRA, autor do maravilhoso Eclesiástico, que se encontra remetido para sempre aos apócrifos não canónicos, diz que vem como compilador na esteira de homens famosos, que são os pais que nos geraram. É talvez por isso que ele é o primeiro escritor hebraico a teimar no seu nome próprio como autor do seu livro. Não se pode afirmar muitas vezes que Dante não veio como compilador a fim de louvar os homens famosos anteriores a ele. Dante distribui-os, segundo o seu próprio julgamento, por Limbo, Inferno, Purgatório e Paraíso, porque ele é o profeta verdadeiro, e espera que o seu tempo o reconheça como tal. Os seus julgamentos são absolutos, impiedosos e, por vezes, moralmente inaceitáveis, pelo menos para muitos de nós que vivemos agora. É ele quem tem sempre a última palavra, uma prerrogativa que deu a si mesmo, e quando o lemos não é para o questionarmos, principalmente porque queremos ouvir e visualizar tudo quanto ele viu para nós. Durante a sua vida, Dante não deve ter sido uma pessoa fácil com quem se pudesse entrar em disputa, e tem-se mostrado temível desde então.

Se bem que branco, homem, europeu e já falecido, Dante é a mais viva de todas as personalidades literárias, contrastando neste aspecto com o seu único superior, Shakespeare, cuja personalidade sempre nos escapa, mesmo nos sonetos. Shakespeare é toda a gente e ninguém; Dante é Dante.

A presença na linguagem não é uma ilusão, ao contrário do que dizem todos os dogmas parisienses. Dante gravou a sua figura em cada verso da *Comédia*. A sua maior personagem é Dante, o Peregrino, e depois Beatriz, não já a jovem d'*A Vita Nuova*, mas uma figura crucial na hierarquia celeste. O que faz falta em Dante é a ascensão de Beatriz, e somos levados a interrogarmo-nos sobre a razão que terá impedido Dante, apesar de toda a sua ousadia, de iluminar o mistério em que está envolta a eleição dela. Talvez fosse porque todos os precedentes de que dispunha não só eram heréticos, mas pertenciam também à heresia das heresias: o gnosticismo. Desde Simão, o *Mago*, que os heresiarcas haviam elevado as suas mais íntimas seguidoras às hierarquias celestes, precisamente como o extravagante Simão, o primeiro dos Faustos, se tinha ligado a Helena, uma prostituta de Tiro, anunciando-a como tendo sido Helena de Tróia numa das suas encarnações anteriores. Dante, cujo Eros havia sido sublimado, mas que se mantinha estável, não quis arriscar quaisquer comparações.

No entanto, mais num sentido poético que teológico, o mito de Beatriz construído por Dante está mais perto do gnosticismo que da ortodoxia cristã. Todas as provas daquilo que pode ser considerado a apoteose de Beatriz não são meramente pessoais (como devem ser), mas brotam de um mundo visionário aparentado com o gnosticismo do século II. Beatriz tem de ser uma centelha incriada do divino ou uma emanção da Divindade, bem como uma rapariga florentina que morreu aos vinte e cinco anos de idade. Ela não passa pelas categorias religiosas do julgamento que conduzem à bem-aventurança e à santidade, mas dá a impressão de que passa directamente da morte à ocupação de um lugar na hierarquia da salvação. Não há qualquer indicação, tanto n'*A Vita Nuova* como na *Comédia*, de que Beatriz tivesse sido sujeita ao pecado, ou até ao erro. Em vez disso, ela foi, desde início, aquilo que o seu nome indicava: «aquela que confere a bênção». Dela diz Dante que aos nove anos de idade era «o mais jovem dos anjos», uma filha de Deus, e depois de ela morrer o seu poeta fala «daquela abençoada Beatriz que agora fita o Seu semblante, abençoada para todo o sempre».

Não podemos encarar Dante como alguém entregue a uma hipérbole erótica, mas a *Comédia* é inconcebível sem uma Beatriz a quem foi sempre assegurado um jubiloso favoritismo nas regiões mais elevadas. Petrarca, procurando distanciar-se do mais que formidável poeta da geração de seu pai, inventou (como ele próprio pensava) a idolatria poética em relação à sua amada Laura. Mas que escandalosa autoridade, para além da de Dante, é que nos impede de ver a adoração de Beatriz por Dante como sendo a mais poética de todas as idolatrias? Através da sua autoridade, Dante integra Beatriz na tipologia cristã, ou talvez fosse até mais acertado dizer que ele integra a tipologia cristã na sua visão de Beatriz. Beatriz, e não Cristo, é o poema; Dante,

e não Agostinho, é o obreiro. Não pretendo com isto negar a espiritualidade de Dante, mas somente indicar que a originalidade não é em si mesma uma virtude cristã, e que Dante é importante exactamente devido à sua originalidade. Tanto quanto qualquer outro poeta à excepção de Shakespeare, Dante não tem um pai poético, apesar da sua afirmação de que é Virgílio quem desempenha esse papel. Mas Virgílio é convocado por Beatriz, e desaparece do poema quando Beatriz triunfantemente a ele regressa nos cantos finais d'«O Purgatório».

Esse regresso, em si mesmo extraordinário, é precedido de outra das grandes invenções de Dante, Matelda, que é vista a colher flores num paraíso terreno renovado. A visão de Matelda foi crucial para a poesia de Shelley, e é muito apropriado que esta passagem de Dante tivesse sido traduzida por Shelley, naquilo que pode muito bem ser considerado como a melhor versão em inglês de qualquer parte da *Comédia*. Eis aqui o clímax da passagem tal como nos é dado por Shelley¹, o qual partiu daí para a composição de uma paródia diabólica da visão no seu dantesco poema da morte *O Triunfo da Vida*:

*Com pé ali firmado, olhos espraio
para além do regato, a contemplar*

Obviamente, não traduzo a versão de Shelley. Apresento, isso sim, a versão portuguesa indicada na nota anterior. Creio, no entanto, que se impõe aqui o registo da versão inglesa escrita por Shelley, referida de forma tão encomiástica por Harold Bloom:

*I moved not with my feet, but mid the glooms
Pierced with my charmed eye, contemplating
The mighty multitude of fresh May blossoms*

*Which starred that night, when, even as a thing
That suddenly, for blank astonishment,
Charms every sense, and makes all thought take wing,*

*A solitary woman! and she went
Singing and gathering flower after flower,
With which her way was painted and besprent.*

*«Bright lady, who, if looks had ever power
To bear true witness of the heart within,
Dost bask under the beams of love, come lower*

*Towards this bank. I prithee let me win
This much of thee, to come, that I may hear
Thy song: like Proserpine, in Enna's glen,*

*Thou seemest to my fancy, singing here
And gathering flowers, as that fair maiden when,
She lost the Spring, and Ceres her, more dear.»*

*a grande variação de fresco Maio;
e me surgiu, tal como se depare
subitamente cousa que desvia
por maravilha a todo outro pensar,
uma velida só que por lá se ia
a cantar e a escolher flor e mais flor
das que esmaltavam toda aquela via.
«Ah, bela dama, que em raios de amor
te queimas, a julgar pelos semblantes
que pelos corações soem depor,
assim tu queiras e ora te adiantes»,
lhe disse então, «onde a ribeira espera,
que possa eu entender o que tu cantes!
Tu me fazes lembrar donde e qual era
Prosérpina no tempo em que a perdia
a mãe a ela, e ela a Primavera.»*

No canto anterior, Dante havia sonhado com uma «jovem e bela... senhora andar por uma landa, colher flores, cantando em melopeia», mas esta identificou-se como sendo Lia, a bíblica primeira mulher de Jacob, colocando-se em contraste com a sua irmã mais nova, Raquel, que veio a ser a segunda mulher do patriarca de Israel. Lia prenuncia Matelda, e Raquel é a precursora de Beatriz, mas é um pouco difícil vê-las como o contraste entre vida activa e vida contemplativa:

*«Saiba quem quer que o meu nome demanda
Lia ser eu e vou movendo em torno
as belas mãos fazendo uma guirlanda.
Por prazer-me ao espelho, aqui me adorno;
mas minha irmã Raquel nunca divaga
sentada ao espelho, o dia todo a pôr no
mirar-se, e os belos olhos vendo em paga;
com minhas mãos agora me engalano;
a ela ver, a mim fazer me embriaga.»*

Será que o tempo destruiu estas metáforas? Será que elas se renderam à crítica feminista? Ou será que, numa época pós-freudiana, sentimos repugnância pela exaltação do narcisismo? Certamente que o comentário de Charles Williams se afigura um pouco embaraçador no momento presente: «Dante, pela última vez, sonha: com Lia a colher flores – que outra coisa é a acção?; e com Raquel a olhar-se no espelho – que outra coisa é a contemplação?; agora a alma pode justamente rejubilar-se consigo mesma, com o amor e com a beleza.»

Infelizmente, enquanto emblema do fazer ou da acção, a visão de Lia ou de Matelda colhendo flores traz-me à memória um desenho animado de James Thurber no qual duas mulheres observam uma terceira a apanhar flores, e diz uma para a outra: «Ela tem o verdadeiro espírito de Emily Dickinson, mas às vezes fica farta.» A imagem de Raquel ou de Beatriz contemplando-se a si mesma no espelho é propensa à evocação do infeliz momento em que Freud comparou o narcisismo das mulheres ao dos gatos. As minhas associações são indiscutivelmente arbitrárias, mas a tipologia, acompanhada de não importa que explicações, nem sempre serve bem Dante. Duvido muito que ele tenha pretendido que a *Comédia* fosse um poema «acerca» da sua conversão, «acerca» da sua transformação em cristão. Se pretendeu tal coisa, só pode ter sido no sentido etimológico de «acerca», que é: estar no exterior de alguma coisa. No seu interior, a *Comédia* é acerca da chamada de Dante ao trabalho de profecia.

Não é preciso receber a capa de Elias para alguém se tornar cristão, mas as coisas não se passam assim quando esse alguém é Dante. A visão de Matelda substituindo Prosérpina num paraíso terreno renovado não vem até ao cristão recém-convertido, mas vem até ao profeta-poeta cuja vocação foi confirmada. Shelley, que não era um poeta-profeta cristão, mas, sim, lucreciano, foi transformado pela passagem de Matelda porque, para ele, ela iluminou a paixão da vocação poética, a restauração da natureza paradisíaca que havia abandonado o seu grande precursor, Wordsworth. Matelda é a precursora de Beatriz porque a Prosérpina revificada torna possível o retorno da musa. E Beatriz não é uma imitação de Cristo mas, sim, a criatividade de Dante que se atravessa como uma lança para se identificar a si mesma com um amor antigo, real ou largamente imaginário.

A idealização do amor perdido é uma práxis humana quase universal, pois o que é recordado ao longo dos anos é uma possibilidade perdida para o eu, mais do que uma possibilidade perdida do outro. A associação de Raquel e Beatriz funciona de uma forma tão bela, não por cada uma delas ser um modelo da vida contemplativa, mas porque cada uma delas é uma imagem apaixonada do amor perdido. Raquel é importante para a Igreja porque esta a interpreta como um emblema contemplativo. No entanto, Raquel é importante para os poetas, e para os leitores destes, porque uma grande narradora, a Javeísta, ou a escritora J, fez da sua morte prematura (ao dar à luz um filho) a grande tristeza da vida de Jacob. Em termos de tipologia poética, Raquel precede Beatriz como a imagem da morte prematura de uma mulher amada, enquanto Lia se liga a Matelda como visão de uma realização adiada. Jacob serviu Labão a fim de ganhar Raquel, e em vez disso recebeu primeiro Lia. Dante anseia pelo regresso de Beatriz, mas a jornada até Beatriz através do Purgatório leva-o primeiro a Matelda. Embora seja a hora da estrela da manhã, a hora do planeta Vénus, é Matelda e não Beatriz quem vem até Dante.

Matelda canta como uma mulher apaixonada, e Dante passeia com ela, mas é só um preparativo, tal como Lia foi um preparativo para Raquel.

O que irrompe no poeta é um cortejo triunfal chocantemente centrado na visão do profeta Ezequiel de «as rodas e o movimento delas», o Carro e o Homem no Trono. Dante foge ao choque, dizendo aos seus leitores para estes irem ao texto de Ezequiel procurar os detalhes mais afrontosos, seguindo mesmo assim a Revelação de São João, *o Divino*, que lê o Homem de Ezequiel como sendo Cristo. Para Dante, o Carro é o triunfo da Igreja, não tal como ela era, mas como devia ser, e rodeia esta militância idealizada com os livros dos dois Testamentos, mais uma vez não para se apoiar neles, mas para os afastar do seu caminho. Tudo isto, mesmo aquele Grifo simbolizando Cristo, tem importância unicamente por causa da beleza que anuncia: o retorno do antigo amor de cada um, já não irremediavelmente perdido para sempre.

O advento efectivo de Beatriz no Canto XX d'«O Purgatório» implica o desaparecimento definitivo de Virgílio. Ela torna Virgílio redundante, não porque a teologia vá substituir a poesia, mas porque a *Comédia* de Dante ocupa agora o lugar da *Eneida* de Virgílio. Embora insista explicitamente que não é assim, Dante (agora nomeado, pela própria Beatriz, pela primeira e única vez no seu poema) celebra os seus próprios poderes como poeta através da entronização de Beatriz. Em termos práticos, que poderia ele fazer? Até mesmo Charles Singleton, o mais teológico dos maiores exegetas de Dante, sublinha que a beleza de Beatriz «é referida como ultrapassando qualquer outra criada pela natureza ou pela arte». Se se estiver disposto (como Singleton estava) a assimilar Dante à alegoria dos teólogos, então só Deus, através da Igreja, podia criar e manter um esplendor para além da natureza e da arte. Mas Beatriz, como é preciso continuar a não esquecer, é ao mesmo tempo uma criação de Dante, exactamente no sentido em que Dulcineia foi uma criação de Dom Quixote. Se Beatriz é mais bela do que qualquer outra mulher na literatura e na história, então Dante está a celebrar o seu próprio poder de representação.

«O Purgatório», de acordo com o esquema manifesto de Dante, explora o argumento católico de que se o nosso desejo de Deus tiver sido deslocado para caminhos errados, ele deve ser restabelecido através da expiação. A afirmação mais ousada de Dante ao longo da sua obra é a de que o seu desejo por Beatriz não estava deslocado, pois sempre conduziu a uma visão de Deus. A *Comédia* é um triunfo, e provavelmente assim deve ser a instância ocidental suprema da poesia religiosa. Ela é com certeza o exemplo supremo de um poema totalmente pessoal, que leva muitos dos seus leitores a acreditar que estão a deparar com a verdade derradeira. Por isso, até mesmo Teodolinda Barolini, num livro declaradamente escrito para desteologizar Dante, se permite dizer que «a *Comédia*, talvez mais do que qualquer outro texto alguma vez escrito, procura conscientemente imitar a vida, as condições da existência humana».

Este julgamento deixa-me perplexo. Será que «O Inferno» e «O Purgatório», para já não falar d'«O Paraíso», procuram «imitar a vida» mais conscientemente do que *O Rei Lear*, ou mais até do que *Os Contos de Cantuária* influenciados por Dante? Seja o realismo de Dante o que for, esse realismo não nos dá aquilo que Chaucer e Shakespeare nos concedem: personagens que mudam, mesmo como os seres humanos de carne e osso mudam. Na *Comédia* só Dante muda e evolui, todos os outros são fixos e imutáveis. Na verdade, tinham mesmo de ser assim, porque o julgamento final já se havia exercido sobre eles. Quanto a Beatriz, enquanto personagem de um poema, que é tudo quanto ela verdadeiramente pode ser, ela está necessariamente ainda mais afastada de uma imitação da vida. De facto, que tem Beatriz a ver com as condições da existência humana? Charles Williams, apesar das suas atitudes de tipo guru, é mais sólido nesta matéria do que os estudiosos de Dante começam a ser, nomeadamente quando observa o seguinte acerca da *Comédia*: «Mesmo aquele poema era necessariamente limitado. Ele não tenta lidar com o problema da própria salvação de Beatriz nem com a função que Dante tem nessa salvação.»

Acho que esta afirmação é algo demente, mas antes uma tal demência que a asfixia de Dante pela doutrina ou pelo erro de confundir o seu poema com uma imitação da vida. No que a Dante dizia respeito, como poeta, não havia absolutamente nenhum problema na salvação de Beatriz. Ela salvou Dante ao dar-lhe a sua mais grandiosa imagem para a poesia, e ele salvou-a do esquecimento – por muito pouco que ela pudesse ter querido uma tal salvação. Williams devaneia misticamente sobre o «casamento» entre Beatriz e Dante, mas isso é algo que tem a ver com Williams e não com Dante. Quando entra n'«O Purgatório», Beatriz não fala ao seu poeta nem como uma amante nem como uma mãe, mas sim como uma divindade fala a um mortal, se bem que um mortal com quem ela tem uma relação muito especial. A aspereza de Beatriz para com Dante é um outro auto-elogio invertido da parte dele, uma vez que ela é a marca suprema da originalidade dele, a trombeta da sua profecia. Com efeito, é o próprio génio de Dante que o censura a ele mesmo, pois que outra repreensão poderia ser aceite pelo mais orgulhoso dos poetas? Julgo que ele não teria resistido a uma descida directa de Cristo, mas até mesmo Dante não iria ao ponto de arriscar uma tal representação.

A musa intervém, mas ele apelida-a de bem-aventurança e destina-lhe um papel que podia beneficiar toda a gente. Ela não descerá por e para outros poetas, mas só pela poesia dele; e assim ele é o profeta dela, uma função que Dante tinha vindo a preparar desde *A Vita Nuova*. Apesar das suas complexas relações com muitas tradições – poéticas, filosóficas, teológicas, políticas –, Dante não deve a criação de Beatriz a nenhuma delas. Ela pode ser distinta de Cristo, mas não é distinta da *Comédia*, pois Beatriz é o poema de Dante, a única imagem das imagens que representa não Deus, mas o próprio conseguimento de Dante. Já me habituei a ouvir os estudiosos

dizerem-me que Dante estava interessado no seu próprio conseguimento como um caminho para Deus, mas recuso-me a acreditar neles. Exilado da sua própria cidade, testemunha do fracasso do imperador em quem havia depositado as suas maiores esperanças, a Dante só lhe restava o seu poema para se abrigar da sua ruína.

O filósofo George Santayana, no seu *Three Philosophical Poets* [«Três Poetas Filosóficos»] (1910), distinguia Lucrécio, Dante e Goethe na base, respectivamente, de um naturalismo epicurista, de um supernaturalismo platónico e de um idealismo romântico ou kantiano. Santayana dizia de Dante que «Ele tornou-se para o platonismo e para o cristianismo o que Homero havia sido para o paganismo», mas acrescentava a seguir que o amor, tal como Dante «o sente e mostra, não é um amor normal ou saudável». Parece ser sacrilégio considerar que a paixão de Dante por Beatriz é anormal e doentia só porque ela não oferece grande resistência a uma transformação mística da amada numa parte do aparato divino da redenção. No entanto, Santayana foi aqui arguto e inovador, tal como o foi ao elogiar ironicamente Dante por este estar à frente do seu tempo em virtude do seu continuado egoísmo.

Quando acrescentou que Dante era um platónico como nenhum outro, Santayana devia ter continuado no sentido de uma formulação mais importante: Dante era também um cristão como nenhum outro, e Beatriz é a marca dessa diferença, o signo daquilo que Dante acrescentou à fé da Igreja. Pelo menos para os poetas e para os críticos, a *Comédia* veio a ser, na prática, o Terceiro Testamento profetizado por Joaquim de Fiore. A posição mais subtil contra o teste prático não é aquela levada a cabo pela escola de Auerbach, Singleton e Freccero, mas a de A. C. Charity no seu estudo da tipologia cristã, *Events and Their Afterlife* [«Os Eventos e a Sua Vida Posterior»] (1966), e a de Leo Spitzer, reconhecido como precursor por A. C. Charity. Charity teima na ideia de que Beatriz é uma imagem de Cristo, mas que não é Cristo, ou a Igreja, e cita Kenelm Foster como tendo dito que «ela não substitui Cristo, ela reflecte-o e transmite-o». Isto pode ser piedade, mas não é a *Comédia*. Quando Dante ergue os olhos para Beatriz, Dante vê Beatriz e não Cristo. Ela não é um espelho, mas uma pessoa, e até Leo Spitzer, no seu *Representative Essays* [«Ensaio Representativo»] (1988), não se confronta completamente com a dificuldade do estatuto individualista de Beatriz, que, na verdade, é o que lhe dá a ela a sua imparidade:

Que Beatriz é a alegoria não só da revelação, mas também da revelação *pessoal*, é provado tanto pela origem autobiográfica desta figura como pelo seu estatuto no Além: ela não é um anjo, mas sim a alma abençoada de um ser humano que, tal como influenciou a vida de Dante na Terra, é chamada a desempenhar para Dante, durante a sua peregrinação, serviços de que só ela é capaz; ela não é uma santa, mas uma *Beatriz*; não é uma mártir, mas alguém

que morreu jovem e a quem foi permitido ficar na Terra só para mostrar a Dante a possibilidade de milagres. A licença dogmática usada aqui por Dante surge como sendo menos ousada se considerarmos o facto de que a revelação pode chegar ao cristão de uma forma individual, adaptada pessoalmente a ele... Beatriz é o duplicado... daquelas pessoas históricas nascidas antes do Redentor e que o pressagiam.

Apesar de todo o engenho de Spitzer, esta abordagem não é, contudo, a mais consentânea, e de modo nenhum diminui a «ousadia» de Dante. Segundo Dante, Beatriz é muito mais do que uma revelação simplesmente pessoal e individual. Ela veio inicialmente até ao seu poeta, Dante, mas através dele ela vai até aos leitores dele. Virgílio diz-lhe n'«O Inferno»: «Dama só de virtude, tu por quem /supera a humana espécie o só contento/ do céu que os menores círculos tem.» E. R. Curtius comenta este passo da seguinte maneira: «Somente através de Beatriz a humanidade ultrapassa tudo o que é terreno, seja o que for que isto queira dizer: Beatriz tem uma dignidade metafísica para todos os homens – somente Beatriz.» Spitzer também passa demasiado depressa por cima da diferença entre ser uma *prefiguração* de Cristo e ser uma *imitação* de Cristo. Tivesse Beatriz chegado *antes* de Cristo e poder-se-ia argumentar que ela era outro precursor, mas, claro, ela chega depois, e aquilo por que Dante se apaixonou, nela e como ela, não foi a imitação de Cristo. No mínimo, ela é, conforme foi observado por Santayana, uma platonização do cristianismo, o qual nunca deixou de ser platonizado, antes ou depois de Dante. No máximo, ela é aquilo que Curtius disse que ela era: o centro de uma gnose poética, o centro da visão de Dante.

Isto traz-nos de novo a Beatriz como signo da originalidade de Dante, como o coração do seu poder e do seu estranhamento. O orgulho não é uma virtude cristã, mas tem sido sempre uma virtude crucial nos maiores poetas. Shakespeare pode ser a grande excepção, tal como o é em muitas coisas. Nunca saberemos qual foi a sua atitude quanto a ter escrito *Hamlet*, ou *O Rei Lear* ou *António e Cleópatra*. Talvez não tivesse necessidade de qualquer atitude, pois nunca lhe faltou reconhecimento e êxito comercial. Ele deve ter sabido, bastante conscientemente, como o seu conseguimento era original e grandioso, mas é em vão que vasculhamos as peças à procura de auto-elogios, e, embora os sonetos possam conter alguns, também expressam uma modéstia considerável. Poderia Shakespeare ter alguma vez falado, de modo não irónico, de qualquer dom ou grandeza de um poeta rival, ou acreditado na «orgulhosa vela» do «grande verso» de George Chapman? Orgulhosamente, Dante faz-se à vela para o Paraíso, e celebra-se a si mesmo ao celebrar Beatriz. No *Paraíso Perdido*, o orgulho de Satanás, seja como for que ele esteja relacionado com Milton, fá-lo cair. Na *Comédia*, o orgulho de Dante fá-lo subir, até Beatriz e mais além.

Beatriz emana do orgulho de Dante, mas também daquilo de que ele precisava. Os estudiosos interpretam o que ela simboliza ou representa; eu sugiro que comecemos a considerar aquilo que Beatriz possibilitou a Dante excluir do seu poema. Vico, com alguma graça, deplorava o extenso conhecimento de teologia por parte de Dante. A erudição espiritual de Dante não constitui qualquer problema, mas a dos seus exegetas sim. Retire-se Beatriz da *Comédia* e Virgílio terá de se submeter a um ou outro santo como guia de Dante desde o Paraíso Terreno até ao alto, até à Rosa Celestial. Uma resistência religiosa por parte do leitor, que pode já ser mais considerável do que aquilo que os estudiosos anglo-americanos de Dante alguma vez quisessem reconhecer, seria certamente mais forte se Santo Agostinho ocupasse o lugar de Beatriz. Mais importante ainda, a resistência de Dante à doutrina recebida também seria mais forte. Há uma competição mais aparente que real entre a visão de Dante e a fé católica, mas Dante centra-se em Beatriz em parte para evitar ter de desperdiçar as suas energias imaginativas numa discussão desnecessária com a ortodoxia.

São a presença e a função de Beatriz que transformam Agostinho e Tomás de Aquino em algo figurativamente mais rico, adicionando estranhamento à verdade (se se pensa que é a verdade) ou à ficção (se se a encara como tal). Eu próprio, enquanto estudante da gnose, tanto poética como religiosa, não encaro o poema como sendo verdade ou ficção mas, antes, como sendo o *conhecimento* de Dante, a que ele decidiu chamar Beatriz. Quando nós conhecemos mais intensamente, não nos preocupamos em descobrir se é verdade ou ficção; o que antes de tudo conhecemos é que o conhecimento é verdadeiramente o nosso próprio conhecimento. Por vezes, apelidamos um tal conhecimento de «conhecimento em amor», quase invariavelmente na convicção de que a experiência se irá manter. No entanto, quase sempre ela parte, deixando-nos desorientados, e como não somos Dante e não podemos escrever a *Comédia* acabamos por reconhecer que se trata de uma perda. Beatriz é exactamente a diferença entre imortalidade canónica e perda, pois sem ela Dante seria agora um outro escritor italiano pré-petrarquista que morrera no exílio vítima do seu próprio orgulho e impulsividade.

Nutro uma antipatia considerável por Charles Williams, quer ele escreva fantasias cristãs, poesia bastante grotesca ou descaradas apologéticas cristãs, como acontece em *He Came down from Heaven* [«Ele Desceu do Céu»] e *The Descent of the Dove* [«A Descida da Pomba»]. Williams também não é aquilo que eu considero um crítico desinteressado. À sua maneira, ele é tanto um ideólogo como o são as neofeministas, os pseudomarxistas e os reducionistas francófilos que compõem a nossa actual Escola do Ressentimento. Porém, Williams possui a quase solitária virtude de ler Dante como tendo sido acima de tudo o criador da figura de Beatriz:

A imagem de Beatriz existia no seu pensamento, e nele permaneceu e foi deliberadamente renovada. A palavra, a imagem, é conveniente por duas razões. Em primeiro lugar, a recordação subjectiva dentro dele existia algo objectivamente fora dele, era uma imagem de um facto exterior e não de um desejo interior. Era olhar e não invenção. A asserção de Dante era a de que ele não podia ter inventado Beatriz.

Uma asserção de um poeta é um poema, e Dante não é o primeiro nem o último grande poeta a insistir que a sua invenção era uma libertação do olhar. Talvez Shakespeare tivesse dito o mesmo de Imogénia em *Cimbelino*. Williams compara Beatriz a Imogénia, mas Beatriz – ao contrário do peregrino Dante, e do guia Virgílio, ao contrário do Ulisses d'«O Inferno» – não é bem uma personagem literária. Ela tem qualidades dramáticas, inclusive alguns momentos de grande desdém. Porém, sendo ela mais o todo do poema que uma personagem dentro dele, só pode ser apreendida depois de o leitor ter lido e absorvido toda a *Comédia*, o que talvez explique uma curiosa opacidade (aqui de modo nenhum um defeito estético) na figura de Beatriz. A sua atitude distante, mesmo para com o seu poeta-amante, é muito mais eminente do que aquilo que é reconhecido por Williams, e é cuidadosamente orquestrada por Dante, culminando no momento pungente, n'«O Paraíso», em que ele a vê, agora de longe:

*Ergui os olhos, sem responder mais
e a vi que se fazia então coroa
a reflectir os raios eternos.
Daquela região que mais atroa
olho mortal algum tanto não dista,
mesmo se ao mar mais fundo o fundo arpoa,
quanto ali de Beatriz a minha vista;
mas sem me perturbar, que sua efígie
não me chegava de outra cousa mista.
«Dama que em esperança se me erige,
que aceitaste, por me salvar, no rude
inferno deixar marca onde ele aflige,
de tantas cousas quantas eu ver pude,
de teu poder e tua grã bondade
eu reconheço a graça e a virtude.
De servo me trouxeste à liberdade
por todas essas vias por que pode
isso fazer a tua potestade.
Com a magnificência então me acode
e a alma, que feita hás sã, já se me apronte*

*e a aprazer-te do corpo se desnóde.»
Assim orei; tão longe a sua fronte
quanto ela parecia, riu e olhou-me;
e depois regressou à eterna fonte.*

Num livro anterior, já tive oportunidade de comentar esta passagem espantosa. Nessa altura destaquei o facto de que não foi da mão de qualquer homem, por mais santo que ele fosse, que Dante aceitou a cura, mas unicamente da mão da sua própria criação, Beatriz. Um crítico literário católico censurou-me por eu não compreender a fé, e pelo menos um estudioso de Dante disse que a minha observação era romântica-satânica (o que quer que isso queira dizer, a esta hora tão tardia do dia). A minha referência ia claramente para a plangente e eloquente suma de Freud, «Análise Terminável e Interminável», para o lamento do fundador da psicanálise de que os seus doentes não aceitavam a cura vinda da parte dele. Dante, mais orgulhoso do que qualquer um de nós, aceitaria a sua cura somente se ela viesse de Beatriz, e é a Beatriz que Dante dirige as suas preces. A sua audácia profética não é agostiniana, tal como as suas ideias políticas imperiais o levam a não aceitar o sentido agostiniano de que a Igreja substituiu o Império Romano. A *Comédia* é um poema apocalíptico, e Beatriz é uma invenção só possível num poeta que esperava o cumprimento da sua profecia antes de ele próprio morrer. Que teria Agostinho pensado do poema de Dante? Imagino que a sua maior objecção fosse para com Beatriz, um mito privado que leva os céus à sua frente, exactamente como Dante arrasta impetuosamente o Reino de Deus.

Que precedente havia, se algum havia, para Beatriz? Ela é uma musa cristã que entra na acção do poema e se funde ela própria de tal maneira com o poema que não o conseguimos conceber sem ela. Virgílio foi o precursor designado de Dante, e se há algum paralelo para Beatriz na *Eneida* ele encontra-se em Vénus. Tal como Curtius sublinha, a Vénus de Virgílio é muito mais uma figura do tipo de Artemisa, ou de Diana, que de Afrodite. Quando comparada com o semideus Eneias, ela é austeramente comedida, estranhamente como uma Sibila, dificilmente a mãe de Eros. Ele próprio epicurista e estóico ao mesmo tempo, o verdadeiro Virgílio (por oposição à forte leitura desviante feita por Dante) não anseia muito por graça e redenção, mas unicamente por uma pausa na interminável visão do sofrimento e do seu sem sentido. Se Dante tivesse sido mais preciso, Virgílio estaria com o magnífico Farinata no sexto círculo do Inferno, que era reservado a epicuristas e outros heréticos.

O precursor de Virgílio foi Lucrécio, o mais poderoso de todos os poetas materialistas, e mais epicurista do que Epicuro. Dante nunca leu Lucrécio, o qual só foi recuperado nas décadas finais do século xv. Tenho

imensa pena que assim seja, pois nele Dante teria tido um adversário à altura da sua força. Não podemos saber se Dante ficaria ou não horrorizado com Lucrécio, mas Dante sentir-se-ia ultrajado se soubesse que Virgílio estava muito mais perto em espírito, senão em sensibilidade, de Lucrécio do que de Dante. A Vénus de Virgílio é com certeza um desvio deliberado em relação à Vénus lucreciana, e deste modo temos a ironia de Lucrécio ser o avô malévolo, digamos assim, de Dante, se estiver correcta a minha conjectura de que a Vénus de Virgílio é a antepassada directa de Beatriz. George Santayana tem uma caracterização adequada da Vénus de *Sobre a Natureza das Coisas* como um Amor empedocliano que existe em tensão dialéctica com Marte:

O Marte e a Vénus de Lucrécio não são forças morais, incompatíveis com o mecanismo dos átomos. Eles são esse mesmo mecanismo, na medida em que tanto produzem como destroem a vida, ou qualquer empresa de grande valor, como esta de Lucrécio ao compor o seu poema redentor. Marte e Vénus, ligados num abraço mútuo, governam juntos o universo, e nada surge senão pela morte de qualquer outra coisa.

A fórmula de Empédocles-Lucrécio «Morrer a vida de cada um, viver a morte de cada um» deliciou W. B. Yeats, mistagogo pagão como ele era, mas teria sido rejeitada com desprezo por Dante. A indiscutível reacção de Virgílio, na base da sua própria Vénus, foi ambivalente. Ele foi buscar a Lucrécio, cujo poema estudou cuidadosamente, a ideia de que o poder de dar vida, que Vénus possuía, era mais verdadeiramente destinado aos Romanos através do seu filho Eneias, antepassado e fundador de Roma. Mas a Vénus de Virgílio não é dada a abraços perpétuos com Marte. A Vénus de Virgílio é tão casta quanto Beatriz, o que não deixa de ser estranho, pois no fim de contas ela é a deusa do amor. O próprio Virgílio, ao contrário de Dante, não revelou uma grande paixão por mulheres, e provavelmente merecia estar (segundo o esquema de Dante) não só no Canto X d'«O Inferno» com Farinata, o epicurista, mas também no Canto XV com Brunetto Latini, o sodomita, que havia sido o celebrado professor de Dante.

É uma fina ironia que Beatriz, a suprema musa cristã, possa encontrar a sua origem provável numa figura de Vénus que é como Diana, em parte devido à reacção-formação contra a lúbrica Vénus epicurista, e em parte porque o precursor de Dante não se agradava por mulheres. A mulher dominante na épica de Virgílio é a temível Juno, deusa de pesadelo e contrapeso à Vénus de Virgílio – na verdade, uma contramusa de Vénus. Terá Dante uma contramusa? Freccero localiza-a na Medusa no Canto IX d'«O Inferno», e a seguir relaciona esta figura com a Senhora Petra das «rimas de pedra» [*rime petrose*] de Dante, incluindo a grande sextina tão poderosamente tra-

duzida pelo poeta inglês Dante Gabriel Rossetti: «Para a obscura luz e o amplo círculo de sombra.» Freccero contrasta Dante com Petrarca, o seu divergente sucessor na geração seguinte, cuja Laura é, de facto, tanto musa como contramusa, Beatriz e Medusa, Vénus e Juno. Para Freccero, a comparação favorece Dante, uma vez que Beatriz aponta para além dela própria, presumivelmente para Cristo e Deus, e Laura mantém-se estritamente dentro do poema. Eu sugeriria que esta diferença fosse considerada como não fazendo qualquer diferença em termos práticos, apesar das severas posturas agostinianas de Freccero:

Tal como Pigmalião, Petrarca apaixona-se pela sua própria criação e, em troca, é criado por ela: o trocadilho *Lauro/Laura* aponta para este processo fechado em si mesmo, e que é a essência da sua criação. Com a sua poesia ele cria a Senhora Laura, que, em troca, cria a reputação dele como poeta laureado. Ela não é, portanto, uma medianeira, apontando para além dela própria, mas está confinada aos limites do próprio ser dele como poeta, o mesmo é dizer, ao poema. É precisamente isto que Petrarca reconhece quando confessa na sua prece final o pecado da idolatria, a adoração da obra saída das suas mãos.

Se não formos teologicamente persuadidos por Dante, e muitos de nós já o não são, o que é que apoia a apreciação de Freccero de que Dante está de algum modo livre dos inelutáveis dilemas estéticos de Petrarca? Será que Petrarca, enquanto antepassado tanto da poesia renascentista como da romântica, e portanto também da poesia moderna, deve partilhar dos alegados pecados daqueles que chegaram depois da dissolução da síntese medieval? Dante, tal como Petrarca, apaixona-se pela sua própria criação. Que mais pode ser Beatriz? E dado que ela é a maior originalidade da *Comédia*, não será que ela, em troca, cria Dante? Só Dante é a nossa autoridade para a ficção de que Beatriz aponta para além dela própria, mas ela está com toda a certeza confinada à *Comédia*, a não ser que se acredite que a gnose pessoal de Dante é verdadeira não só para ele, mas também para toda gente.

Alguém ora a Beatriz, excepto Dante, o Peregrino da Eternidade? Petrarca comprazia-se em confessar a idolatria porque, tal como Freccero mostrou muito bem, a confissão ajudava-o a distanciar-se do seu tremendo precursor. Mas será que Dante não adora a sua *Comédia* acabada, a espantosa obra das suas próprias mãos? Idolatria é uma categoria teológica e uma metáfora poética; Dante, tal como Petrarca, é um poeta e não um teólogo. Que Dante era um poeta maior do que a vítima de Laura, isso Petrarca sem dúvida reconhecia; mas dos dois é Petrarca quem tem sido mais influente em poetas posteriores. Dante desapareceu até ao século XIX, não tendo sido muito apreciado durante o Renascimento e o Iluminismo. Petrarca ocupou o lugar de Dante, realizando assim o seu judicioso programa de abraçar a idolatria

poética ou de inventar o poema lírico. Dante morreu quando Petrarca tinha dezassete anos, em 1321. Quando Petrarca, por volta de 1349, preparou a primeira versão dos seus sonetos, parece ter tido consciência de que estava a inaugurar um modo que transcendia a forma do soneto e que, seis séculos e meio depois, não mostra sinais de declínio. Uma segunda *Comédia* não era possível, da mesma maneira que a tragédia não tem sido possível desde que Shakespeare a deixou de escrever. Pela última vez, a grandeza canónica de Dante não tem nada a ver com Santo Agostinho, ou com as verdades, se é que elas são verdades, da religião cristã. No nosso mau momento presente, precisamos acima de tudo de recuperar o nosso sentido da individualidade literária e da autonomia poética. Dante, tal como Shakespeare, é um recurso derradeiro para essa recuperação, desde que consigamos escapar das sereias que nos cantam a alegoria dos teólogos.

4

Chaucer: A Mulher de Bath, o Perdoador e a Personagem Shakespeariana ¹

COM EXCEPÇÃO de Shakespeare, Chaucer é o melhor escritor de língua inglesa. Na altura em que nos aproximamos do final do século, importa, e muito, fazer esta afirmação, que apenas repete a apreciação tradicional. É que ler Chaucer, ou os seus poucos rivais na literatura desde os antigos – Dante, Cervantes, Shakespeare –, pode ter o feliz resultado de revigorar perspectivas que todos nós podemos ser tentados a perder ao depararmos com a investida de obras-primas instantâneas, sob cuja ameaça vivemos neste nosso tempo em que a justiça cultural se esforça por lançar no exílio as considerações es-

«Perdoador» corresponde ao inglês *Pardoner*, e é o nome de uma das personagens d'*Os Contos de Cantuária* cujo traço característico é o de ser um vendilhão de indulgências. Na tradução que fez do «Prólogo Geral», e de dois («Conto do Cavaleiro» e «Conto da Mulher de Bath») dos vinte e quatro contos que compõem a obra de Chaucer, Olívio Caeiro traduz sempre *Pardoner* por Vendilhão das Indulgências (*Os Contos de Cantuária*, Brasília Editora, Porto, 1980). Recorro, como se verá a seguir, a esta versão portuguesa para apresentar algumas passagens do «Prólogo Geral», do «Conto da Mulher de Bath» e do «Prólogo da Mulher de Bath» que são citadas por Harold Bloom. No entanto, não sigo o critério de traduzir o nome da personagem *Pardoner* através do seu desdobramento naquela que é a sua característica mais particular (a de ser um Vendilhão de Indulgências). As razões para tal não são só de ordem pessoal, designadamente do que julgo ser uma certa perda da ironia chauceriana nesse desdobramento, mas decorrem sobretudo de alguns jogos de palavras que, a propósito da ideia de «perdão», ocorrem ao longo deste capítulo.

téticas. Passando do que é demasiado elogiado para o que nunca pode ser elogiado em demasia, *Os Contos de Cantuária* são um revigorante notável. Passa-se de nomes na página para aquilo a que sou levado a chamar de realidade virtual das personagens literárias, homens e mulheres convincentemente persuasivos.

O que é que deu a Chaucer o poder de representar os seus seres humanos de maneira a torná-los duradouros?

Há uma magnífica biografia, da autoria do falecido Donald R. Howard e publicada em 1987, que tenta responder àquela pergunta quase impossível. Howard reconhece que não possuímos um conhecimento íntimo de Chaucer para além das suas obras, mas ao mesmo tempo chama a nossa atenção para o contexto humano de Chaucer:

No final da Idade Média, a propriedade e o património eram preocupações constantes, autênticas obsessões, especialmente na classe mercantil a que a família Chaucer pertencia; e a confiscação através das armas, raptos e acções judiciais forjadas não eram processos pouco frequentes para os obter. Os ingleses do tempo de Chaucer não eram como os estereotipados ingleses frios e impávidos dos tempos modernos, que são os filhos do Iluminismo e do Império; eram mais como os seus antepassados normandos, coléricos e dados a extremos quando entre iguais (cultivavam uma certa reserva na presença de inferiores e superiores). Choravam livremente em público, tinham acessos de fúria, faziam juras copiosas e imaginativas, mantinham sangrentas rixas familiares quase operáticas e intermináveis batalhas legais. Nos tempos medievais, a taxa de mortalidade era elevada e a vida mais precária; neles encontramos mais temeridade e terror, mais resignação e desespero, e jogava-se mais com a sorte. Havia também mais violência, ou violência de uma espécie mais vingativa e ostensiva: o estilo desses tempos era o de cabeças decapitadas exibidas em paus pontiagudos ou corpos suspensos em forcas, enquanto o nosso é o de disparos no assalto à estação dos correios.

O nosso estilo, ai de nós, está a mudar rapidamente, com cartas a explodir em universidades, com o terrorismo muçulmano fundamentalista a entrar em erupção em Nova Iorque, e com tiroteios que se espalham por New Haven mesmo na altura em que eu me sento para escrever estas linhas. Howard descreve Chaucer a viver durante guerras, pragas, rebeliões, e nada disto parece estar muito longe da América contemporânea, com o próprio Howard a falecer, antes da publicação do seu livro, vítima da nossa versão da peste. Os destaques de Howard continuam excelentes: os tempos de Chaucer não eram calmos, os seus concidadãos não eram plácidos, e os seus peregrinos de Cantuária tinham muito por que rezar quando chegassem ao santuário de São Thomas Becket. A personalidade do homem Chaucer, e não só do Chau-

cer peregrino ironicamente retratado, está poderosamente gravada em toda a sua poesia. Tal como os seus precursores directos – Dante e Boccaccio –, a sua grande originalidade emerge com mais força tanto das suas personagens como da sua própria voz, do seu domínio do tom e da figuração. Tal como Dante, Chaucer inventou novos modos para a representação do eu, e tem algo da mesma relação com Shakespeare que Dante tem com Petrarca. A diferença está na incrível fecundidade de Shakespeare, que transcende mesmo aquilo que John Dryden queria dizer quando afirmou, acerca d'*Os Contos de Cantuária*, que «Aqui se encontra a abundância de Deus». Nenhum escritor – nem Ovídio nem «o Ovídio inglês», Christopher Marlowe – influenciou Shakespeare tão crucialmente quanto Chaucer. Sugestões chaucerianas, de modo nenhum completamente desenvolvidas por Chaucer, são os pontos de partida para a maior das originalidades shakespearianas: a sua maneira de representar a personalidade humana. Mas a grandeza de Chaucer precisa de ser destacada e exposta antes de se poder traçar o seu legado em Shakespeare.

O crítico de Chaucer que eu prefiro é ainda G. K. Chesterton, que observou que «a ironia chauceriana é por vezes tão grande que é demasiado grande para se ver», e desenvolveu o seu argumento em torno daquilo que é central nessa ironia:

Há nela uma sugestão daquelas ideias enormes e profundas relacionadas com a autêntica natureza da criação e da realidade. Tem nela algo da filosofia de um mundo fenomenal, e de tudo quanto foi expresso por aqueles sábios, de modo nenhum pessimistas, que afirmaram que existimos num mundo das suas próprias sombras, e quando esse mundo está num certo plano ele próprio se encontra igualmente na sombra. Tem nela todo o mistério da relação do Criador com as coisas criadas.

Chesterton, com um característico sentido do paradoxo, liga o extraordinário realismo de Chaucer, a sua penetração psicológica, a uma consciência irónica de um tempo perdido, de uma realidade maior que fugiu, abandonando os seus restos às mágoas e à nostalgia. A boa vontade existe, mas em Chaucer ela está sempre comprometida, e pode-se observar em toda a parte um declínio da generosidade cavalheiresca. A preocupação de Chesterton com um desaparecido mundo de *romance*¹, que ele próprio ficou a conhecer graças a Chaucer, é confirmada por Donald Howard em termos da «ideia» que anima *Os Contos de Cantuária*. Estes dão-nos «um quadro de uma sociedade

A palavra inglesa *romance*, que aqui mantenho, surge por oposição a *novel*, e remete para a *atmosfera* que nós costumamos identificar sobretudo com os «romances» medievais (histórias de aventuras, em verso ou prosa, fictivas e com intervenções do maravilhoso ou do sobrenatural). Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

cristã desordenada e num estado de obsolescência, declínio e incerteza; não sabemos em que direcção ela caminha». Só um ironista poderia apresentar um tal quadro.

Na biografia que escreveu, Howard situa a origem do afastamento, ou da ambivalência, de Chaucer na tensão entre uma educação mercantil enquanto criança e o treino aristocrático dado posteriormente ao jovem cortesão-poeta. Dante inaugurou a Idade Aristocrática da literatura, apesar da sua continuada ligação à alegoria da Idade Teológica. Mas Chaucer, ao contrário de Dante, nem à pequena nobreza pertencia. Desconfio sempre das explicações sociais da posição irónica de um grande poeta em que o temperamento e a elegância resistem a todas as sobredeterminações. A consciência de Chaucer é tão ampla, a sua ironia tão penetrante, que as circunstâncias dificilmente devem ter sido dominantes só por si. O precursor inglês de Chaucer foi o seu amigo e poeta John Gower, que era doze anos mais velho do que ele, e visivelmente menor quando comparado com o escritor em ascensão. Quando criança, Chaucer falava inglês, mas também falava anglo-francês (o que era dantes o normando), e na sua educação de cortesão aprendeu a falar, a ler e a escrever em francês parisiense e em italiano.

Sentindo desde cedo que não tinha precursores suficientemente fortes em inglês, Chaucer voltou-se primeiro para Guillaume Machaut, o maior poeta (e compositor) francês vivo. Mas após esta primeira fase ter culminado na sua notável elegia *The Book of the Duchess* [«O Livro da Duquesa»], Chaucer partiu para Itália em missão do rei, e por volta de Fevereiro de 1373 encontrava-se na Florença pré-renascentista, na altura em que o seu grande período na literatura tinha entrado em declínio. Dante morrera no exílio há mais de meio século, Petrarca e Boccaccio estavam velhos; ambos viriam a morrer passados dois anos. Para um poeta com os poderes e as capacidades de Chaucer, estes escritores – ou melhor, Dante e Boccaccio – constituíam as inspirações inevitáveis e os consequentes aguilhões da ansiedade. Petrarca teve algum significado para Chaucer como figura representativa, mas dificilmente como um verdadeiro escritor. Aos trinta anos de idade, o poeta Chaucer sabia o que queria, e o que ele queria não se encontrava em Petrarca e só muito periféricamente se encontrava em Dante. Boccaccio, que nunca é mencionado pelo nome na obra de Chaucer, tornou-se o ponto de partida de que Chaucer precisava.

Dante, cujo orgulho espiritual era esmagador, havia escrito um Terceiro Testamento, uma visão da verdade totalmente inadequada ao temperamento irónico de Chaucer. As diferenças entre Dante, o Peregrino da Eternidade, e Chaucer, o Peregrino de Cantuária, são impressionantes, e claramente intencionais por parte de Chaucer. *The House of Fame* [«A Casa da Fama»] inspira-se n'A Divina Comédia, mas escarnece dela delicadamente, e *Os Contos de Cantuária* constituem, num determinado nível, uma crítica céptica a

Dante, em particular à relação deste com a sua própria visão. Dante e Chaucer estão longe um do outro por temperamento; são personalidades poéticas incompatíveis.

Com Boccaccio, o grande admirador e exegeta de Dante, a situação era bastante diferente. Boccaccio não ficaria muito satisfeito, lá no paraíso dos poetas, se lhe chamassem «o Chaucer italiano», tal como Chaucer, que até mesmo evitava pronunciar o nome de Boccaccio, ficaria apavorado se fosse apelidado de «o Boccaccio inglês». Mas, para além das enormes e maravilhosas apropriações levadas a cabo por Chaucer, as afinidades eram autênticas, quase inevitáveis. A obra crucial é aqui o *Decameron*, que Chaucer nunca menciona e que talvez nunca tenha lido aprofundadamente, mas que é o modelo provável d'*Os Contos de Cantuária*. O irónico contar de uma história cujo tema é o contar da história é em muito invenção de Boccaccio. Esta descoberta tinha por finalidade libertar as histórias do didactismo e do moralismo, de modo a que o leitor ou o ouvinte, não o contador da história, se tornasse responsável pela sua utilização, para o bem ou para o mal. Chaucer retirou de Boccaccio a ideia de que as histórias não precisam de ser verdadeiras ou de ilustrar a verdade. Antes, as histórias são «coisas novas», ou como se fossem novidades. Dado que Chaucer era um ironista maior do que Boccaccio, e um escritor ainda maior, a transformação que fez do *Decameron* n'*Os Contos de Cantuária* foi bastante radical, tendo constituído uma revisão profunda do plano geral de Boccaccio. Quando lidas lado a lado, as duas obras apresentam relativamente poucas semelhanças, mas o modo amadurecido de Chaucer contar uma história não poderia ter existido sem a mediação não reconhecida de Boccaccio.

CHAUCER JULGAVA que a sua obra-prima era *Troilus and Criseyde* [«Troilo e Criseida»], um de entre aquela mão-cheia de poemas longos em língua inglesa que, sendo de grande qualidade, raramente são hoje lidos, sobretudo em comparação com *Os Contos de Cantuária*, que é com certeza a obra mais original e canónica. Talvez Chaucer tenha subestimado o seu mais espantoso conseguimento exactamente por causa da originalidade deste, embora haja algo em mim que se ressentia brutalmente desta suposição. A obra está inacabada, e tecnicamente consiste de fragmentos gigantesco; mas à medida que a lemos quase não nos apercebemos de alguma coisa inacabada. Na verdade, pode muito bem ser um daqueles livros que o autor nunca espera vir a acabar, porque o livro se confundiu com a sua vida. A imagem da vida como peregrinação, não tanto para Jerusalém mas para o Juízo Final, funde-se com o princípio por que Chaucer organiza a peregrinação a Cantuária, com trinta peregrinos a contarem histórias à medida que avançam na viagem. No entanto, o poema é tremendamente secular, e quase infalivelmente irónico.

O narrador é o próprio Chaucer, reduzido a uma simplicidade total: é animado, infinitamente cortês, acredita em tudo quanto ouve, e possui uma assombrosa capacidade para admirar até as terríveis qualidades reveladas por alguns dos seus vinte e nove companheiros. E. Talbot Donaldson, o mais sofisticado e humano dos críticos de Chaucer, sublinha que o Chaucer peregrino tende a ser «perspicazmente desconhecedor do significado das coisas que vê, por mais aguda que seja a maneira como as vê», enquanto, ao mesmo tempo, expressa constantemente «uma generosa admiração pela gatonagem eficaz». Pode ser que o Chaucer peregrino não seja tanto um Lemuel Gulliver, que é a sugestão de Donaldson, mas mais uma paródia maldosa do Dante peregrino, feroz, sempre pronto a julgar, frequentemente consumido pelo ódio e, na realidade, uma espécie de moralista apocalíptico que tende a ser só demasiado conhecedor do significado das coisas que vê com uma terrível acuidade. Seria uma ironia propriamente chauceriana levar a cabo uma ridicularização tão subtil do poeta cuja arrogância imaginativa espantava sem dúvida o autor de *The House of Fame*.

O verdadeiro Chaucer, o ironista cómico que manobra com habilidade o peregrino aparentemente brando, manifesta um distanciamento, um desinteresse aceitante que já é shakespeariano, isto se por acaso conseguirmos isolar alguma das perspectivas do próprio Shakespeare. O distanciamento em ambos os poetas ajuda a criar uma arte de exclusão: ficamos frequentemente embaraçados se queremos explicar o motivo que levou o Chaucer peregrino a recordar certos detalhes e a esquecer ou censurar outros, quando descreve cada pessoa individualmente. Nas duas figuras mais interessantes, a Mulher de Bath e o Perdoador, esta arte da memória selectiva ajuda a produzir algumas reverberações shakespearianas. Howard observa judiciosamente que Chaucer revê Boccaccio ao se dar conta que «o conto que cada um contou podia contar um conto acerca de quem contou», e que esse último conto, segundo se presume, iria preencher alguns dos hiatos deixados pelo Chaucer peregrino. Pelo menos algumas vezes, devemos fazer fé no conto e não em quem contou, sobretudo quando quem contou é tão formidável quanto a Mulher de Bath e o Perdoador. Mas é claro que o Chaucer peregrino é ainda mais formidável, pois nunca podemos estar certos de que ele é tão ingénuo quanto quer fazer crer. Alguns críticos defendem que o narrador é terrivelmente sofisticado, que ele próprio é o Chaucer poeta, que se esconde dos seus companheiros por intermédio do disfarce de uma brandura perigosamente astuta a que nada escapa.

Julgo que seria preciso recuar até à Javeísta, ou avançar até Jonathan Swift, para ler um ironista tão completo e fascinante quanto Chaucer. De entre os ataques que me foram dirigidos por causa do meu *Livro de J*, um dos meus favoritos veio de um estudioso da Bíblia, que perguntou: «O que leva o professor Bloom a pensar que a ironia existia há três mil anos?» Porque Chaucer não é texto sagrado, resiste-se menos a aceitar a difícil verdade de que um contador de histórias tão universal quanto o autor dos contos dos peregrinos

nos de Cantuária raramente escreve uma passagem que não seja irónica. Pode muito bem acontecer que o verdadeiro progenitor literário de Chaucer fosse a Javeísta, e Jane Austen a sua verdadeira filha. Todos estes três escritores fazem das suas ironias os instrumentos principais para a descoberta ou para a invenção, obrigando os leitores a descobrirem eles próprios precisamente o que foi que esses escritores inventaram. Contrariamente à ferocidade da ironia de Swift, que é um corrosivo universal, a ironia de Chaucer raramente é desumana (embora não se esteja muito certo disto no que diz respeito à depravação do Perdoador), e virtualmente toda a gente pretensamente em peregrinação aparece como não tendo nada de peregrino. «O honesto Iago», o terrível refrão que aparece do princípio ao fim em *Otelo*, é uma ironia chauceriana, como Shakespeare deve ter certamente sabido. O antepassado directo de «o honesto Iago» é «o gentil Perdoador». Jill Mann, na melhor análise da ironia chauceriana que eu já encontrei, entende as ambiguidades dessa ironia como estando centradas na mobilidade dela própria, sempre a saltar comicamente de uma para outra perspectiva das coisas e, assim, negando-nos continuamente a possibilidade de julgamento moral, pois a ilusão oculta a ilusão. Isto faz-me voltar à minha conjectura de que a ironia chauceriana é uma reacção contra a arrogância da postura profética que Dante assumiu.

Se confrontado com a Mulher de Bath e com o Perdoador, bem como com um certo número de outros peregrinos de Cantuária, Dante (se se desse ao trabalho) não hesitaria em colocá-los nos seus respectivos círculos do Inferno. O atractivo que eles pudessem ter, se tivessem algum, teria de incluir onde e porquê eles estão postados na eternidade, pois só as realidades finais interessavam a Dante. Para Chaucer, a ficção não é um meio para representar ou exprimir a verdade derradeira. Antes, ela adapta-se maravilhosamente à representação dos sentimentos e de tudo quanto está ligado às ilusões. Chaucer talvez ficasse surpreendido com o nosso consenso quanto ao facto de ele ser acima de tudo um ironista, pois, ao contrário de Dante, que só amava a sua própria criação, Beatriz, Chaucer parece ter nutrido um prudente amor por toda a comédia da criação. Finalmente, não devemos separar o homem Chaucer, o poeta Chaucer e o peregrino Chaucer, pois todos se combinam num único ironista encantador cujo legado mais rico é um rol de personagens literárias que, na língua inglesa, só tem acima de si o de Shakespeare. Nessas personagens podemos nós ver os rebentos daquilo que virá a ser o mais original poder imaginativo de Shakespeare: a representação da mudança no interior de personalidades dramáticas particulares.

Chaucer antecipa em alguns séculos a interioridade que associamos ao Renascimento e à Reforma: os seus homens e mulheres começam a desenvolver uma autoconsciência que somente Shakespeare soube impulsionar e transformar em escuta de si mesmos, no subsequente sobressalto e no despertar da vontade de mudar. Incipiente em alguns momentos d'*Os Contos de*

Cantuária, esta antecipação daquilo a que, na esteira de Freud, chamamos psicologia de profundidade em contraste com psicologia moral, encontrou em Shakespeare uma plenitude tal que Freud, como já observei antes, pouco mais podia fazer do que verter em prosa e codificar. E voltamos assim à questão de Howard, embora os interesses dele se orientassem mais para a história, enquanto os meus se orientam para a personagem. O que é que deu a Chaucer o poder de transcender as suas próprias ironias, e assim ser capaz de transmitir às suas personagens uma vitalidade que só Shakespeare consegue ultrapassar, e mesmo assim com a ajuda de Chaucer? Especulativa e difícil como é esta pergunta, é para ela que tentarei a seguir esboçar uma resposta.

DE MODOS muito diferentes, as duas personagens mais individualizadas e mais complexas interiormente são a Mulher de Bath e o Perdoador, respectivamente uma grande vitalista e alguém que está perto de ser um niilista autêntico. Os críticos moralistas não gostam mais da Mulher de Bath do que gostam do seu único filho, Sir John Falstaff. Quanto ao Perdoador – tal como aqueles que são, de alguma maneira, os seus mais remotos descendentes, Iago e Edmundo –, ele está para além das moralizações, mais uma vez como os seus últimos descendentes, isto é, os em grande medida niilistas shakespearianos de Dostoievski, Svidrigailov e Stavrogin, cujos atributos devem alguma coisa sobretudo ao Iago de Shakespeare. Tem-se indiscutivelmente um maior conhecimento e uma maior fruição da Mulher de Bath e do Perdoador se os compararmos a Falstaff e Iago, em vez de os colocarmos em oposição às suas possíveis fontes n’*O Romance da Rosa*, o principal poema medieval antes do poema de Chaucer. Os estudiosos relacionam a personagem da Mulher de Bath com a Velha, a velha alcoviteira que surge naquela obra, e o Perdoador com Falsa Aparência, um hipócrita que anima o *Romance*. Mas a Velha é mais repulsiva do que vitalista, ao contrário da Mulher de Bath e de Falstaff; e Falsa Aparência não tem nada de parecido com o perigoso intelecto que distingue tanto o gentil Perdoador como o honesto Iago.

Por que razão é que muitos críticos eruditos de Chaucer e de Shakespeare são tão desesperadamente mais moralistas do que os seus poetas? Isto constitui um infeliz quebra-cabeças, que, segundo creio, tem a ver com a actual doença de presunção moral que está a destruir os estudos literários em nome da justiça socioeconómica. Herdeiros do platonismo, mesmo quando ignorantes de Platão, tanto os estudiosos tradicionais como os funcionários do Ressentimento tentam banir o poético da poesia. As grandes criações de Chaucer são a Mulher de Bath e o Perdoador, que Shakespeare evidentemente conheceu e de quem beneficiou, e beneficiou muito mais do que de qualquer outro estímulo literário individual. Apreender aquilo que contagiou Shakespeare equivale a voltar ao verdadeiro caminho da canonização, no qual os maiores escritores elegem os seus precursores inelutáveis. Foi Edmund

Spenser quem chamou a Chaucer «o poço puro do inglês sem mácula» e, no entanto, Shakespeare é que foi, como Talbot Donaldson referiu de modo encantador, «o cisne no poço», bebendo mais profundamente no que era mais próprio de Chaucer, isto é, um novo tipo de personagem literária, ou talvez uma nova maneira de apresentar um tipo antigo, tanto na ambiguidade moral da fúria de viver revelada pela Mulher de Bath como na ambivalência imoral da fúria do Perdoador, quer para enganar quer para ser descoberto.

Através de um curto poema, escrito já tarde e enviado ao seu amigo Bukton, sabemos que o próprio Chaucer se orgulhava de ter criado a Mulher. Nesse poema Chaucer fala de «o pesar e a mágoa que há no casamento», e cita-a como autoridade nessa matéria:

*A Mulher de Bath eu te peço que leias
Sobre este assunto que temos entre mãos.
Deus a vida livre te deu, e para dela dispores
Em liberdade, pois muito penoso é estarmos na prisão.*

Quando encontramos pela primeira vez a «brava mulher», no Prólogo Geral a *Os Contos de Cantuária*, ficamos forçosamente impressionados, mas não completamente preparados para o estalar de foguetes que nos surge no prólogo ao conto dela própria, e isto apesar das veladas alusões que o narrador faz à sua exuberante sexualidade. Ela é um pouco surda, por razões que descobriremos mais tarde; as meias são avermelhadas; o rosto é atrevido, claro, e condiz com as meias. Famosa por ter os dentes afastados, e por isso provavelmente lúbrica, ela sobreviveu a cinco maridos, para já não falar de outras companhias, e é uma peregrina experimentada, nacional e internacionalmente – sendo as peregrinações o equivalente aos cruzeiros no Barco do Amor nestes nossos tempos de perdição. Tudo isto, porém, só sugere alguém que «muita coisa aprendera em tais viagens», uma especialista na «velha escola» do amor¹. A sua espirituosidade falstaffiana, o seu feminismo (como se poderia hoje dizer), e acima de tudo a sua fantástica vontade de viver, não são ainda verdadeiramente evidentes.

Howard recorda-nos que Chaucer era viúvo quando inventou a Mulher de Bath, e acrescenta com perspicácia que, desde os antigos, nenhum outro escritor mostrou uma percepção tão grande da psicologia das mulheres, ou as retratou com tanta compreensão. Concordo com Howard quanto ao facto de a Mulher ser uma absoluta delícia, seja o que for que os moralistas açulem contra ela, embora me sinta continuamente perseguido pelo seu mais for-

Para o «Prólogo Geral», «Conto da Mulher de Bath» e «Prólogo da Mulher de Bath» sigo a tradução de Olívio Caeiro indicada na nota da p. 115. Todas as ocorrências de fragmentos desses textos de Chaucer remetem para esta tradução.

midável adversário, William Blake, que descobriu nela a Vontade Feminina (como lhe chamou) encarnada. O comentário de Blake ao seu próprio quadro acerca dos peregrinos de Cantuária é bastante duro para com a Mulher, mas é evidente que ela o assustava: «Ela é também um flagelo e uma praga. Nada mais direi acerca dela, nem irei mostrar o que Chaucer deixou oculto; deixemos o leitor jovem estudar o que ele disse dela: é tão útil quanto um espantalho. Personagens como aquela existem em demasia para que haja paz no mundo.»

No entanto, sem tais personagens haveria menos vida na literatura e menos literatura na vida. O prólogo da Mulher de Bath é uma espécie de confissão, mas ainda mais uma defesa triunfante ou uma apologia. E, ao contrário do prólogo do Perdoador, a sua fantasia semelhante-à-corrente-da-consciência não nos diz mais acerca dela do que aquilo que ela própria sabe. A primeira palavra do prólogo dela é «experiência», que ela cita como sendo a sua autoridade. Ser viúva de cinco maridos sucessivos, há seiscentos anos atrás ou agora, dá a uma mulher uma certa aura, como a Mulher muito bem sabe; e é com espalhafato que ela se declara ansiosa por um sexto, ao mesmo tempo que inveja o rei Salomão por este ter tido mil companheiras de cama (setecentas esposas e trezentas concubinas). O que é espantoso acerca da Mulher é o seu entusiasmo e vitalidade: sexuais, verbais, polémicos. A sua pura exuberância de ser não tem qualquer antecedente literário, e não era possível igualá-la até Shakespeare ter criado Falstaff. Visualizar um encontro entre a Mulher e o gordo cavaleiro é uma fantasia literária legítima. Falstaff é mais inteligente e espirituoso do que a Mulher, mas mesmo ele, com toda a sua energia, não teria conseguido mantê-la em sossego. De um modo fascinante, é o terrível Perdoador quem a interrompe em Chaucer, mas a maior parte das vezes para a incentivar a continuar, e ela, claro, continua. Há relatos (sem confirmação) de que Shakespeare escreveu uma cena da morte de Falstaff em *Henrique V*; nem mesmo Chaucer teria conseguido uma cena semelhante para a Mulher. E isso constitui a maior homenagem que lhe podemos prestar, ignorando o coro dos estudiosos moralistas: ela unicamente tem vida dentro dela, a bênção eterna de ainda mais vida.

Tal como o Frade diz, é longo o preâmbulo que a Mulher faz para o seu conto. O preâmbulo estende-se por mais de oitocentos versos, enquanto o conto propriamente dito tem só quatrocentos, e (ai!) há um certo desapontamento estético após a forte revelação que a Mulher faz da personalidade que lhe é própria. O que é certo é que o leitor, a não ser que esteja virado para moralizações, deseja o prólogo dela ainda mais longo e a história mais curta. Chaucer está claramente fascinado por ela, tal como num outro registo está encantado com o Perdoador: ele sabe que estas personagens quebraram as amarras e caminham misteriosamente por si mesmas, milagres da arte representando grotescos da natureza. Não conheço nenhuma personagem fe-

minina na literatura ocidental que seja tão incontestável quanto a Mulher na altura em que esta protesta contra as consequências de terem sido os homens a escrever quase todos os livros:

*Deus do Céu! Se as mulheres escrevessem histórias,
Como os sábios nas suas pregações,
Tinham escrito dos homens mais pecados
Do que a raça de Adão pode expiar.*

É a sua potente mistura de honestidade confessional e de poderosa sexualidade que tem aterrado muitos dos estudiosos que difamaram a Mulher. A crítica implícita, puramente prática, do que a Igreja instituiu como escala moral da perfeição é levada a cabo pela Mulher de uma maneira tão subtil quanto cómica, e pressagia muito daquilo que é, no momento preciso em que escrevo, o contencioso entre a Igreja e as feministas católicas. A Mulher ofendeu, em parte, os moralistas simplesmente por ter uma personalidade muito enérgica, e Chaucer, tal como todos os grandes poetas, acreditava na personalidade. Porque a Mulher é também uma subvertora das harmonias estabelecidas, ela é remetida por muitos para a categoria do grotesco, que é onde o Perdoador se encontra com toda a legitimidade. Embora a Mulher aceite a estrutura do pensamento da Igreja acerca da moralidade, há nela um impulso profundo que diverge da atitude da Igreja. Para ela não faz qualquer sentido uma escala de perfeição que põe a viuvez acima do casamento, como fez São Jerónimo, e também não partilha da doutrina de que as relações sexuais entre marido e mulher são santificadas unicamente para conceber filhos.

Apesar dos seus cinco maridos já falecidos, a Mulher dá a impressão de não ter filhos, e nada diz acerca desse assunto. Onde ela se encontra claramente em oposição à ideologia da Igreja medieval é na questão de quem domina quem no casamento. A sua crença firme na supremacia feminina constitui o centro da sua insurreição, e estou em desacordo com Donald Howard quando este afirma que o conto dela «corta pela base as suas perspectivas feministas, revela-nos algo acerca dela de que nós só poderíamos ter uma leve suspeita, algo que ela própria desconhece». Segundo esta perspectiva, a Mulher só pretende uma submissão exterior ou verbal por parte do marido, mas isso equivale a menosprezar a quota-parte de ironia chauceriana que é possuída pela própria Mulher. Dois versos não fazem um conto, nem desfazem oitocentos versos de um prólogo arrebatado: «E em tudo o que ele quisesse a seu prazer/ Ela ali prontamente obedeceu.»

Estou convencido de que «em tudo» é entendido pela Mulher como sendo exclusivamente sexual. Os versos surgem logo após um outro em que o marido beija a mulher mil vezes seguidas, e a ideia que a Mulher de Bath tem daquilo que dá prazer a um homem é bastante monolítica. Ela quer sem

dúvida ter supremacia em tudo, excepto na cama, como o seu inevitável sexto marido irá aprender. Tal como nos havia dito antes, os primeiros três maridos eram bons, ricos e velhotes, enquanto o quarto e o quinto eram novos e difíceis de aturar. O quarto, que ousou ter uma amante, sofreu o justo castigo de ser por ela atormentado até à morte; e o quinto, que tinha metade da idade dela, deixou-a surda de um ouvido com uma bofetada que lhe deu por ela ter arrancado algumas folhas do livro antifeminista que ele insistia em lhe ler. Quando, por fim, ele se deu por vencido, queimou o livro e lhe entregou a ela a supremacia, viveram felizes, mas não para sempre. A irónica insinuação de Chaucer é que a Mulher, ferozmente lúbrica, desgastou o amado quinto marido, tal como havia esgotado os outros quatro.

Os companheiros de peregrinação compreendem muito bem o que a Mulher está a dizer. Quer o leitor seja homem quer seja mulher, só se for duro de ouvido ou desgostado da vida é que consegue resistir aos momentos mais sublimes de desejo ardente e autoglorificação da Mulher. A meio do relato que faz do quarto marido, ela devaneia acerca do seu gosto pelo vinho e da estreita relação deste com o gosto que ela tem pelo amor, e de repente exclama:

*... Santo Deus! Cada vez que me recordo
Do tempo em que era jovem e bonita,
Até sinto uma coisa cá por dentro!
Ainda se me alega o coração,
De pensar que voltava aos velhos tempos.
A idade, porém, que tudo gasta,
A força e a beleza me levou.
Pois que as leve, e com elas o diabo!
Se a farinha se foi, o que me resta
É vender os farelos como posso,
E saber divertir-me 'inda é comigo.*

Não há aqui revelações novas; nada que ajude a completar o alcance e a estrutura d'*Os Contos de Cantuária*. Estes onze versos misturam a memória e o desejo da Mulher, reconhecendo simultaneamente que o tempo a transfigurou. Se existe uma passagem em Chaucer que quebre as suas próprias ironias, essa passagem é esta, na qual toda a ironia pertence ao tempo, o invencível inimigo de todos os vitalistas. Contra essa ironia, a ainda heróica Mulher de Bath lança a maior de todas as suas falas: «De pensar que voltava aos velhos tempos.» «Velhos tempos» é o triunfo; por muito que a vitalidade dela esteja reduzida a um mero invólucro, o verdadeiro âmago da mulher subsiste na sua vivacidade falstaffiana. O pesar é grande e autêntica o seu sentido realista da perda: a repugnância de uma luxúria envelhecida pode não estar muito

longe, mas a compreensão que ela tem de que só uma jovialidade deliberada é que se lhe coaduna constitui a sabedoria secular, ou da experiência, que completa a crítica que ela faz dos ideais eclesiásticos que a poderiam condenar. Sentindo-se verdadeiramente velho nos seus cinquenta e muitos anos, Chaucer deu à Mulher de Bath uma eloquência digna tanto da personagem como do criador dela.

Será que a Mulher de Bath muda durante a sua longa confissão no prólogo? A ironia chauceriana dificilmente é uma forma através da qual a mudança seja representada. Nós escutamos o monólogo da Mulher de Bath; e os peregrinos também. Será que ela se escuta a si mesma? Ficamos muito comovidos ao ouvi-la dizer que voltava aos velhos tempos. Não estará ela também comovida? Ela não tem a autoconsciência brilhantemente treinada do Perdoador, que em geral só não vê o efeito que ele tem sobre si mesmo. A mais profunda afinidade da Mulher com Falstaff está em que ela tem um grande apreço pela apreciação que faz de si mesma. Ela não tem qualquer desejo de mudar, e por isso manifesta ao longo do seu prólogo uma animada resistência ao envelhecimento, e consequentemente à forma final da mudança, que é a morte. O que se altera nela é a qualidade da sua vivacidade, a qual se transmuda de exuberância natural em vitalismo fortemente autoconsciente.

Aquela mudança, tanto quanto posso afirmar, não é tratada por Chaucer de maneira irônica, talvez porque, contrariamente ao que acontece com tantos dos seus estudiosos, ele nutre uma grande afeição pela sua notável criação, e permite que ela apele directamente ao leitor. A jovialidade intencional da Mulher é diferente de uma cordialidade forçada; o que está mais perto dela é a bazófia de Sir John Falstaff, o qual tem sido ainda mais maltratado pelos críticos eruditos. A boa disposição de Falstaff não esmorece em *Henrique V*, Parte II, mas sentimos que há nele algo que se tolda à medida que, a pouco e pouco, se aproxima o momento em que Hal o rejeita. A animação falstaffiana continua lá, mas a alegria começa a ter uma aresta, como se a vontade de viver adquirisse um toque de uma ideologia do vitalismo. Tanto a Mulher de Bath como Falstaff se tornam menos parecidos com o Panurgo de Rabelais. Eles continuam a ser os portadores da Bênção, e ambos anseiam por ainda mais vida, mas aprenderam que não existe tempo sem limites, e aceitam o novo papel de serem agonistas, lutando por obter a sua quota-parte (já em declínio) da Bênção. Apesar de ter um poderoso domínio da retórica e uma perigosa espíritosidade, a Mulher não consegue competir com Falstaff nestes aspectos. A vigorosa consciência que ela tem de uma diminuição da sua vitalidade e a sua forte vontade de conservar a vivacidade estão tão-só mais perto, devido à sua semelhança, da maior personagem cômica de Shakespeare.

A Mulher e Falstaff são ironistas, no início e no fim, e baseiam a sua autoridade nas personalidades autoconfiantes de cada um deles, tal como foi observado por Donaldson. Com Dom Quixote, Sancho Pança e Panurgo, eles

formam uma companhia ou uma família dedicada à ordem do jogo ¹, em oposição à ordem da sociedade ou do espírito organizado. Aquilo que a ordem do jogo confere, dentro dos seus limites estritos, é liberdade, a liberdade interior de deixarmos de ser importunados pelo nosso próprio *superego*. Julgo que é por isso que se lê Chaucer e Rabelais, Shakespeare e Cervantes. Durante um certo intervalo, o *superego* deixa de nos vergastar por supostamente darmos guarida à agressividade. O impulso retórico da Mulher e de Falstaff nada mais é que agressivo, mas o fim prático é a liberdade: em relação ao mundo, ao tempo, às moralidades do Estado e da Igreja, a tudo quanto no eu impede os triunfos da auto-expressão do eu. Mesmo alguns admiradores da Mulher e de Falstaff persistem em charmar-lhes solipsistas; mas egocentrismo não é solipsismo. A Mulher e Falstaff estão perfeitamente cientes daqueles que os rodeiam e do sol que os ilumina, mas poucos dos que deles se aproximam conseguem interessar-nos tanto quanto esses vitalistas encantados nos interessam.

Muitos estudiosos têm assinalado a relação equívoca que tanto a Mulher como Falstaff mantêm com o texto que se encontra na 1.^a Carta aos Coríntios, na qual Paulo exorta os cristãos a considerarem a sua vocação ². A versão da Mulher é a seguinte: «Na situação que Deus nos destinou/ Me ficarei, não quero ser mais que os outros»; e Falstaff não só dela se faz eco como até a excede: «Então, Hal, é a minha vocação, Hal, não é pecado um homem esforçar-se na sua vocação.» Ao zombarem de Paulo, nem a Mulher nem Falstaff estão a ser fundamentalmente ímpios. Enquanto seres de espírito vivo, ambos exibem desencanto, mas continuam a ser crentes. A Mulher está sempre a lembrar aos devotos que a ela não lhe é exigida a perfeição, enquanto Falstaff está obcecado pelo destino de Dives, o glutão. Falstaff está mais dominado pela ansiedade que a Mulher, mas ela não passou pelo infortúnio de ver o futuro Henrique V como uma espécie de filho adoptivo. Pertencendo a Shakespeare, mais do que a Chaucer, Falstaff passa por mais mudanças através da interiorização do que as que a Mulher é capaz de experimentar. Ambas as personagens se ouvem a si mesmas, mas só Falstaff se escuta continuamente a si mesmo. Suspeito que, para Shakespeare, a personagem crucial em Chaucer não foi a Mulher de Bath, mas sim o Perdoador, antepassado de todas as personagens literárias ocidentais condenadas ao niilismo. É com relutância que

Acerca desta noção de «ordem do jogo», veja-se nota da p. 139.

«Considerar a sua vocação.» Sempre que Harold Bloom cita passagens do Novo Testamento, as correspondências portuguesas que proponho são invariavelmente as da tradução interconfessional do texto grego para português moderno (*O Novo Testamento*, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982). No entanto, na tradução daquela passagem («*Paul calls on Christians to persist in their vocation*») decidi seguir uma versão que está mais próxima desta formulação inglesa, isto é, a que se encontra na *Bíblia Sagrada* traduzida pelos Reverendos Padres Capuchinhos (Verbo, Lisboa, 1976).

abandono a Mulher de Bath e Falstaff, mas passar deles para o Perdoador e para a sua descendência shakespeariana é só trocar o vitalismo positivo pelo negativo. Ninguém seria capaz de amar o Perdoador, ou Iago; mas ninguém resiste à exuberância negativa de ambos.

É UM LUGAR-COMUM da crítica relacionar a Mulher de Bath com Falstaff, mas nunca vi qualquer reflexão acerca da muito possível ascendência dos grandes vilões de Shakespeare, Iago em *Otelo* e Edmundo n' *O Rei Lear*, a partir do Perdoador. Os heróis-vilões de Marlowe – Tamburlaine, o Grande, e, ainda mais, Barrabás, o astuto Judeu de Malta – tiveram claramente um impacto profundo no retrato que Shakespeare fez do mouro Aaron, na sua primeira tragédia, o ossuário *Titus Andronicus*, e na tragédia de Ricardo III. Entre Aaron e Ricardo, por um lado, e Iago e Edmundo, por outro, surge uma sombra que parece ser a do antitético Perdoador, que é o proscrito d' *Os Contos de Cantuária*. Mesmo o prólogo e o respectivo conto do Perdoador estão fora da estrutura aparente do quase acabado poema maior de Chaucer. Como se andasse à deriva, «O Conto do Perdoador» é o seu próprio mundo. Não se assemelha a mais nada em Chaucer e, contudo, aquele conto surge-me como o seu ponto mais alto como poeta e é, à sua maneira, inultrapassável num dos limites da arte. Donald Howard, reflectindo acerca da diferença entre o Perdoador e a sua história e o resto d' *Os Contos de Cantuária*, compara a intromissão do Perdoador a «o mundo marginal da estética medieval, os desenhos licenciosos nas margens de manuscritos sérios», precursores de Hieronymus Bosch. A presença e a narração do Perdoador são tão pungentes que, em Chaucer, o que é marginal se torna central, inaugurando aquilo a que Nietzsche viria a chamar «o visitante mais misterioso», a representação do niilismo europeu. O elo de união entre o Perdoador e as grandes negações de Shakespeare, Iago e Edmundo, afigura-se-me tão profundo quanto a confiança que Dostoievski depositou nos vilões intelectuais de Shakespeare para estes servirem de modelo para Svidrigailov e Stavrogin.

O Perdoador aparece pela primeira vez com o seu horrível comparsa, o grotesco Beleguim do Santo Ofício, perto do final do Prólogo Geral. O Beleguim é o equivalente à polícia do pensamento que hoje em dia atormenta o Irão; é um leigo que arrasta para o tribunal religioso aqueles que são pretensamente culpados de ofensas espirituais. Bisbilhoteiro das relações sexuais, o Beleguim cobra uma percentagem dos ganhos de todas as prostitutas em actividade na sua diocese, e faz chantagem com os clientes delas. Enquanto narrador do Prólogo Geral, o peregrino Chaucer exprime apreço pela placidez da chantagem do Beleguim: um simples quartilho de vinho tinto forte, por ano, é suficiente para consentir que alguém tenha amante o ano inteiro. A ironia parece ser vencida, para variar, pela relutância de Chaucer em reagir à miséria moral do Beleguim, a qual simplesmente ajuda a providenciar um contexto

para o Perdoador mais espectacular. O Beleguim é só uma besta amigável, o companheiro certo para o Perdoador, que nos mergulha num inferno da consciência que é mais shakespeariano do que dantesco, porquanto mutável até ao mais alto grau. Chaucer herda a identidade dos perdoadores e dos charlatães da literatura e da realidade do seu próprio tempo, mas a notável personalidade do seu Perdoador é para mim a sua invenção mais extraordinária.

Os perdoadores viajavam por toda a parte vendendo indulgências dos pecados, em oposição à lei canónica, mas muito claramente com a conivência da Igreja. Enquanto leigos, os perdoadores não deviam pregar, mas faziam-no, e o Perdoador de Chaucer é um pregador espantoso, ultrapassando qualquer televangelista actualmente em acção na cena americana. Os críticos dividem-se quanto à natureza sexual do Perdoador: é eunuco, homossexual, hermafrodita? Nada disso, arrisco eu dizer; mas em qualquer dos casos, Chaucer arranjou as coisas de maneira a não sabermos. Talvez o Perdoador saiba, mas nem mesmo disso estamos certos. Dos vinte e nove peregrinos, ele é de longe o de honestidade mais duvidosa, mas também de longe o mais inteligente, e nesse aspecto é quase um rival de Chaucer, o décimo terceiro peregrino. Os dotes do Perdoador são, na verdade, tão formidáveis que ficamos curiosos de conhecer detalhadamente os seus aspectos mais relevantes, mas acerca dos quais ele nada nos diz. Hipócrita religioso consciente desse mesmo estatuto, negociante de relíquias falsas e atrevido ao ponto de traficar com a redenção através de Jesus, o Perdoador é, contudo, uma autêntica consciência espiritual com uma poderosa imaginação religiosa.

O coração das trevas, que é uma metáfora obscurantista em Joseph Conrad, é um tropo que assenta bem ao demoníaco Perdoador, o qual rivaliza com os seus descendentes fictivos em termos de uma espécie de abismo problemático, depravado mas imaginativo no mais alto grau. Um crítico de Chaucer, R. A. Shoaf, observa brilhantemente acerca do Perdoador: «O seu trabalho diário é o de ele próprio se vender, de vender o seu acto; mas, a avaliar pelo seu tipo de obsessão, ele sabe que assim é, pois tem pena de não se poder comprar a si próprio de volta.» O que ele sabe é que os seus desempenhos, por mais surpreendentes que sejam, não conseguem redimi-lo, e começamos a suspeitar, à medida que examinamos tanto o seu discurso como o seu conto, que algo (para além da cupidez e do orgulho de deter o poder que advém da sua pregação) o levou a ganhar a vida como vigarista profissional. Nunca conseguiremos saber o que é que havia em Chaucer que pudesse criar este primeiro niilista, pelo menos na literatura, mas acho muito sugestivo um dos característicos paradoxos de Chesterton:

Geoffrey Chaucer era exactamente aquilo que «o gentil Perdoador» não era: um gentil Perdoador. Mas compreenderemos mal todos os homens daquela sociedade curiosa e bastante complexa se não tivermos em conta que, num

certo sentido, as excentricidades deles se relacionavam com um mesmo centro. Tanto a venalidade oficial do mau Perdoador como a amabilidade não oficial do bom Perdoador provieram das tentações particulares e das difíceis diplomacias do mesmo sistema religioso. E provieram porque esse não era, no sentido puritano, um sistema simples. Era costume, mesmo em espíritos muito mais sérios do que o de Chaucer, ter em conta (por assim dizer) os dois lados de um pecado; tal como um pecado venial era completa e inexprimivelmente diferente na sua orientação primária de um pecado mortal. Foi a partir do abuso de distinções desse tipo que apareceram distorções e corrupções, que se tornam nítidas na escandalosa figura do Perdoador, como a da prática das indulgências, que degenerou da teoria das indulgências. Mas também foi a partir do costume de fazer distinções desse tipo que um homem como Chaucer conseguiu alcançar, de modo original, a equilibrada e delicada atitude de olhar para todos os lados da mesma coisa. É essa atitude que possibilita a tomada de consciência de que até mesmo uma coisa má tem o seu lugar na hierarquia das coisas más ou, pelo menos, a tomada de consciência de que, nas abismais relatividades do Céu e do Purgatório há coisas ainda mais imperdoáveis do que o Perdoador.

Chesterton atribui a Chaucer um perspectivismo só possível devido à realidade esmagadora da fé católica medieval. Contudo, seja qual for a origem, em termos poéticos o perspectivismo tem mais importância do que a fé. A ambivalência do perspectivismo faz irromper o Perdoador, uma figura que marca o limite da ironia chauceriana. Chaucer é, em geral, um verdadeiro poeta cómico no nosso sentido (o sentido shakespeariano) da comédia. O prólogo do Perdoador e o seu conto não são cómicos, mas letais. Ele é, tal como afirma, «um homem muito perverso», mas também é um génio – um termo menos forte do que este não serve para classificar tanto o Perdoador como, depois dele, Iago. Tal como Iago, o Perdoador combina os dotes de dramaturgo ou contador de histórias com os de actor e encenador; e, mais uma vez como Iago, o Perdoador é simultaneamente um psicólogo moral e um pioneiro psicólogo da profundidade. O Perdoador, Iago e Edmundo lançam um feitiço sobre as suas vítimas, estando nós incluídos no rol dessas vítimas. Os três declaram abertamente o seu carácter enganador, mas só o declaram a nós ou, no caso do Perdoador, aos peregrinos de Cantuária como nossos substitutos. A exultação de todos eles com os poderes intelectuais do Perdoador, bem como com a sua própria maldade, cativa-nos completamente, tal como sempre acontece com a indignidade literária sublime. A exuberância negativa do Perdoador, de Iago e de Edmundo prende tanto a atenção quanto a exuberância positiva da Mulher de Bath, de Panurgo e de Falstaff. Nós respondemos à energia, tal como William Hazlitt sublinhou no seu ensaio intitulado «Sobre a Poesia em Geral»:

Nós próprios vemos a coisa, e mostramo-la aos outros como sentimos que ela existe, e como, apesar de nós próprios, somos levados a entendê-la. Deste modo, incorporando-os e dando-lhes forma, a imaginação oferece um alívio manifesto aos indistintos e importunos desejos da vontade. Não pretendemos que a coisa seja assim; mas desejamos que ela apareça tal como é. Pois o conhecimento é o poder consciente; e a mente já não é, neste caso, o intrujado, embora possa ser vítima do vício ou da loucura.

Acerca de Iago, Hazlitt escreveu: «Para ele, o seu próprio destino é-lhe tão ou quase tão indiferente quanto o dos outros; ele corre todos os riscos para conseguir uma superioridade insignificante e duvidosa; e é ele próprio o intrujado e a vítima da paixão que o domina.» Tudo isto é igualmente válido em relação ao Perdoador. Iago e o Perdoador contagiam-nos, como Shakespeare e Chaucer bem compreenderam. Deliciamo-nos com as invenções do Perdoador, com as suas «sagradas relíquias»: caixas de vidro cheias de trapos e ossos e objectos mágicos. E compartilhamos da sua satisfação quando nega que a sua pregação tenha quaisquer consequências morais:

*As minhas mãos e a minha língua trabalham tão depressa
Que é um prazer assistir aos meus esforços.
De avariza e outras coisas más
É feito todo o meu pregar, a fim de os tornar generosos
Para as suas moedas darem, especialmente a mim.
Porque a minha intenção é só o lucro,
E mesmo nada a correcção do pecado.
Não me interessa, quando são enterrados,
Mesmo que as almas deles vão para longe¹.*

É uma alegria escutarmos isto, e vermos estas palavras através dos nossos ouvidos. Uma alegria ainda maior surge da leitura d'«O Conto do Perdoador», que é uma obra-prima do género. Nesse conto, três estroinas de tabernas, três ruidosos rapazolas que seriam hoje motoqueiros dos Anjos do Inferno, decidem matar a própria Morte, estando-se em tempo de peste e com a Morte muito activa. Encontram um pobre homem, infinitamente velho, que unicamente pretende regressar à sua mãe, a terra:

Para a tradução deste passo do «Prólogo do Perdoador» tomo como referência a versão para inglês moderno da autoria de Vincent F. Hopper (*Chaucer's Canterbury Tales. An Interlinear Translation*; Barron's Educational Series, New York, 1948, 1970). O mesmo acontece nas traduções que proponho a seguir para «O Conto do Perdoador».

*E na terra, que é a porta de minha mãe,
Eu bato com o meu bordão, tanto cedo como tarde,
E digo: «Querida mãe, deixa-me entrar.»*

Ameaçado pelos rufias, o misterioso ancião leva-os ao sítio onde eles encontrarão a Morte sob a forma de um monte de moedas de ouro escondido debaixo de um carvalho. Dois deles planeiam apunhalar o outro, mas não antes de este ter prudentemente envenenado o vinho deles. A profecia do ancião é cumprida, mas ficamos a cismar sobre quem será ele exactamente. Ele era, evidentemente, uma invenção do próprio Chaucer, o que significa que, no interior d'*Os Contos de Cantuária*, ele é resultado do génio do Perdoador. Um ancião errante, em aliança aparente com a morte, embora ele próprio não morra apesar de ser esse o seu desejo, e que conduz outros à riqueza que ele ou despreza ou abandonou – os estudiosos identificam sensatamente uma tal figura com a lenda do Judeu Errante. Será que o Perdoador, que enfrenta intencionalmente a condenação, receia transformar-se num ser errante do mesmo género? Como projecção do Perdoador, o estranho ancião expõe o vazio dos alardes do Perdoador, segundo os quais a ganância de dinheiro constitui o único motivo para a sua carreira de ludíbrio. O seu impulso autêntico é para a auto-exposição, autodestruição, autocondenação. Ele está ávido de ruína, ou então precisa de adiar o desespero e a auto-imolação através da pequena morte da humilhação, que ele tem de suportar, imposta pelo brusco Estalajadeiro diante dos outros peregrinos.

Essa avidez de ruína é uma condição para a autodestruição enquanto acto, e converge no Perdoador porque ele se escuta a si mesmo, e decide negativamente nessa base. Considero este momento particularmente emocionante, pois suspeito que ele constituiu para Shakespeare um momento crucial de revisionismo poético, do qual brotou muito do que era original no modo de representar o carácter, a cognição e a personalidade humanos. Pândaro, o manhoso intermediário de *Troilus and Criseyde* de Chaucer, dificilmente era um antecessor capaz para Iago e Edmundo; o matreiro Pândaro é demasiado bonacheirão, e mais do que inofensivo nas suas intenções. Mas eis aqui o Perdoador, reagindo à sua própria eloquência na altura em que conclui o seu conto terrível, e oferecendo os préstimos profissionais aos seus companheiros peregrinos:

*Pode acontecer que um ou dois
Venha a cair do cavalo abaixo, e parta o pescoço em dois.
Vejam bem a protecção que é para todos vós
Eu estar aqui na vossa companhia,
E poder absolver-vos, a grandes e a pequenos,
Quando a alma do corpo sair.*

*Declaro que é aqui o nosso Estalajadeiro quem vai começar,
Pois é ele que está mais enrolado em pecado.
Venha cá, senhor Estalajadeiro, faça primeiro a sua oferta,
E poderá beijar todas as relíquias,
Sim, por uma moeda de prata! Abra lá a bolsa.*

A clara indignidade deste discurso convida a uma resposta violenta e, na verdade, exige-a quando a alocução é dirigida ao Estalajadeiro, o qual, de entre todos os peregrinos, é aquele que está mais disposto a esmagar o obcecado Perdoador. O Perdoador está neste momento numa desesperada vertigem, quase sem controlo de si, transportado, pelo seu próprio poder de evocação, para uma imparável necessidade de castigo. Quando o Estalajadeiro brutalmente se prontifica a cortar e a levar consigo os testículos do Perdoador, o loquaz pregador laico fica reduzido ao silêncio: «Tão zangado ele estava que nem uma palavra disse.» Não consigo separar isto do voto final de silêncio feito por Iago: «A partir de agora, não direi mais palavra.» As duas grandes negações partilham um conceito de pavor com a qual nos contagiam, se bem que elas próprias não tenham um conhecimento consciente do pavor. O génio de Iago está estranhamente deslocado num espírito que só conhece a guerra, tal como o Perdoador é um espírito que está fora do seu lugar próprio, exultando com as fraudes exactamente como descuro o seu génio para invocar os terrores da eternidade. Tal como acontece com os extraordinários poderes cognitivos de Edmundo e Svidrigailov, de Dostoiévski, o elemento danoso no Perdoador e em Iago é a inteligência preternatural determinada unicamente a atraiçoar a confiança que neles é depositada. A grandeza canónica de Chaucer, que teve a força de sozinho ensinar a Shakespeare os segredos da representação, vem finalmente repousar no retrato sinistramente profético do Perdoador, cujos descendentes se encontram ainda entre nós, tanto na vida como na literatura.

5

Cervantes: O Jogo do Mundo

SABEMOS MAIS acerca de Cervantes o homem do que acerca de Shakespeare, e há com certeza muito mais para conhecer acerca dele, pois a sua vida foi intensa, difícil e heróica. Shakespeare teve imenso sucesso financeiro como dramaturgo, e era um homem rico quando morreu com as suas ambições sociais (tal como as concebeu) realizadas. Apesar da popularidade de *Dom Quixote*, Cervantes não recebeu quaisquer direitos de autor pela publicação da obra, e não teve muita sorte com os patronos. Teve poucas ambições materiais, para além de se sustentar a si e à sua família, e fracassou como dramaturgo. Contemporâneo de Shakespeare (morreram, segundo se julga, no mesmo dia), tinha em comum com ele a universalidade do seu génio, e é o único par possível de Dante e de Shakespeare no Cânone Ocidental.

Cervantes é visto em conjunto com Shakespeare e Montaigne porque os três são escritores da sabedoria; não existe nenhum quarto escritor tão sensato, tão sóbrio e tão bondoso (a não ser talvez Molière), e num certo sentido ele foi Montaigne renascido num outro género literário. Somente Cervantes e Shakespeare ocupam a mais alta eminência num determinado pormenor: nunca podemos passar à frente deles, pois eles já estão sempre à nossa frente.

Ao se confrontar com a força de *Dom Quixote*, o leitor é sempre realçado, nunca menosprezado. Isto não acontece em muitos dos momentos

da leitura de Dante, ou de Milton, ou de Jonathan Swift, cuja *Tale of a Tube* [«História de Uma Banheira»] me impressiona sempre como a melhor prosa de língua inglesa depois da de Shakespeare e, contudo, me repreende constantemente. Também não acontece na experiência de se ler Kafka, o escritor central do nosso caos. Shakespeare é, mais uma vez, quem está mais próximo de Cervantes, pois somos sempre amparados pela capacidade quase infinita de indiferença em relação à ideologia por parte do dramaturgo. Embora Cervantes tenha sempre muita cautela em se mostrar fielmente católico, *Dom Quixote* não é lido como uma obra pia. Cervantes era provavelmente um cristão-antigo, não descendente de conversos judeus ou cristãos-novos, mas não podemos ter a certeza absoluta quanto às suas origens, tal como não podemos inferir com precisão o sentido das suas perspectivas. Caracterizar as suas ironias é uma tarefa impossível, mas ignorá-las é também impossível.

Apesar do seu heróico serviço nas fileiras militares (ele ficou para sempre inutilizado da mão esquerda na grande batalha de Lepanto, contra os Turcos), Cervantes tinha de ser muito prudente com a Contra-Reforma e a Inquisição. As formas da loucura de Quixote garantiram a este (e a Cervantes) algo semelhante à liberdade do bobo, aparentada com a liberdade do bobo n'O *Rei Lear*, uma peça posta em palco ao mesmo tempo que era publicada a primeira parte de *Dom Quixote*. Cervantes foi certamente um discípulo de Erasmo, o humanista holandês cujos escritos sobre a interioridade cristã eram bastante do agrado dos conversos, entalados como estavam entre um judaísmo que eles tinham sido forçados a abandonar e um sistema cristão que fizera deles cidadãos de segunda classe. A família ancestral de Cervantes estava repleta de médicos, uma profissão popular entre os judeus de Espanha antes das expulsões e das conversões forçadas de 1492. Um século mais tarde, Cervantes parece subtilmente obcecado por esse ano terrível, em que muito mal foi feito a judeus e a mouros, tal como ao bem-estar da Espanha enquanto economia e sociedade.

Não há dois leitores que leiam sempre o mesmo *Dom Quixote*, e os críticos mais distintos divergem quanto à maior parte dos aspectos fundamentais do livro. Erich Auerbach achava que a obra não tinha igual na representação da realidade comum como uma contínua boa disposição. Ao acabar de reler *Dom Quixote*, pisco os olhos perante a minha incapacidade de descobrir na obra aquilo a que Auerbach chamou «uma boa disposição tão universal e multiestratificada, tão não crítica e não problemática». «Termos simbólicos e trágicos», mesmo quando utilizados para classificar a loucura do herói, soavam a falso a Auerbach. Contra aquela abordagem coloco o mais vivo e o mais quixotesco de todos os agonistas críticos, o homem de letras basco Miguel de Unamuno, cujo «sentido trágico da vida» se fundava na sua relação íntima com a obra-prima de Cervantes, a qual,

segundo Unamuno, havia substituído a Bíblia como a autêntica Escritura espanhola. «Nosso Senhor Dom Quixote», assim lhe chamava Unamuno, um kafkiano antes de Kafka, porque a sua loucura provém de uma fé naquilo que Kafka viria a designar por «indestrutibilidade». O Cavaleiro da Triste Figura de Unamuno é um demandador da sobrevivência, cuja única loucura é a sua cruzada contra a morte: «Grande era a loucura de Dom Quixote, e era grande porque a raiz de onde cresceu era grande: a ânsia inextinguível de sobrevivência, uma fonte das tolices mais extravagantes, bem como dos actos mais heróicos.»

Nesta perspectiva, a loucura do Dom é uma recusa de aceitar aquilo a que Freud chamou «teste de realidade», ou o princípio de realidade. Quando Dom Quixote se familiariza com a necessidade de morrer, ele morre bastante rapidamente, retornando assim a um cristianismo concebido como culto da morte – e concebido não apenas por Unamuno, de entre os visionários espanhóis. Para Unamuno, a boa disposição do livro pertence unicamente a Sancho Pança, que expurga o seu *daimon*, Dom Quixote, e assim segue com agrado o triste cavaleiro em todos os afrentosos desaires. Esta leitura está, mais uma vez, muito próxima da parábola extraordinária de Kafka intitulada «A Verdade sobre Sancho Pança», segundo a qual foi Sancho quem devorou todos os livros de cavalaria até que o seu demónio imaginário, personificado no Dom, parte para as suas aventuras com Sancho colado a ele. Talvez Kafka estivesse a transformar *Dom Quixote* numa longa e amarga anedota judaica, mas, se assim fosse, isso seria mais fiel ao livro do que a leitura que Auerbach dele faz como boa disposição cristalina.

Provavelmente só *Hamlet* provoca tantas interpretações diferentes quantas as de *Dom Quixote*. Ninguém de entre nós pode expurgar *Hamlet* dos seus intérpretes românticos, e Dom Quixote inspirou uma escola romântica de crítica literária tão abundante quanto persistente, assim como livros e ensaios de oposição à pretensa idealização que essa escola faz do protagonista de Cervantes. Os românticos (entre os quais eu me incluo) vêem Quixote como herói e não como bobo, recusam ler o livro sobretudo como sátira, e encontram na obra uma atitude metafísica ou visionária em relação à demanda do Dom que faz com que a influência cervantina em *Moby Dick* pareça completamente natural. Desde o crítico-filósofo Schelling em 1802 até ao musical da Broadway *O Homem de La Mancha* em 1966, houve sempre uma contínua exaltação do sonho-demanda pretensamente impossível. Os romancistas têm sido os maiores proponentes desta apoteose de Dom Quixote. Na lista de admiradores incondicionais encontram-se Fielding, Smollett e Sterne, em Inglaterra; Goethe e Thomas Mann, na Alemanha; Stendhal e Flaubert, em França; Melville e Mark Twain, nos Estados Unidos; e virtualmente todos os escritores hispano-americanos modernos.

Dostoievski, que poderia parecer o menos cervantino dos escritores, sublinhava que o príncipe Mishkin, n'*O Idiota*, tivera Dom Quixote por modelo. Uma vez que muitos atribuem à notável experimentação literária de Cervantes a invenção do romance, por oposição à narrativa picaresca, é bastante compreensível a devoção revelada por tantos romancistas posteriores. No entanto, as enormes paixões suscitadas pelo livro, particularmente em Stendhal e Flaubert, constituem tributos extraordinários ao seu conseguimento literário.

Eu gravito naturalmente em torno de Unamuno quando leio *Dom Quixote*, porque para mim o coração do livro está na revelação e na celebração da individualidade heróica, tanto no Dom como em Sancho. Um pouco perversamente, Unamuno preferia o Dom a Cervantes, mas recuso-me a segui-lo nesse aspecto, pois nenhum outro escritor estabeleceu como Cervantes uma relação tão íntima com o seu protagonista. Nós bem gostaríamos de saber o que Shakespeare pensava de Hamlet, mas acerca de Dom Quixote quase sabemos de mais acerca do modo como ele afectou Cervantes, mesmo quando o nosso conhecimento é muitas vezes indirecto. Cervantes inventou inúmeras maneiras de desfazer a sua própria narrativa, de modo a obrigar o leitor a contar a história no lugar do prudente autor. Os nigromantes matreiros e malvados, que pretensamente trabalham sem cessar para frustrar o magnificientemente indomável Dom Quixote, são também utilizados para nos transformarem em leitores invulgarmente activos. O Dom julga que os feiticeiros existem deveras, e Cervantes dá-se conta, na prática, de que eles constituem componentes cruciais da sua linguagem. Tudo se transforma através de encantamentos, é o lamento quixotesco, e o feiticeiro malvado é o próprio Cervantes. As suas personagens leram todas as histórias acerca umas das outras, e muito da segunda parte do romance concentra-se nas reacções delas à leitura da primeira parte. Ao leitor é ensinada uma sofisticação consideravelmente maior na resposta, mesmo quando Dom Quixote teimosamente se recusa a aprender, embora essa recusa tenha mais a ver com a sua própria «loucura» que com o estatuto fictivo dos livros de cavalaria que o ensandeceram. O Dom e Cervantes evoluem em conjunto no sentido de um novo tipo de dialéctica literária, que alterna na proclamação tanto da autoridade como da vaidade da narrativa na sua relação com os eventos reais. Tal como, na primeira parte da obra, aumenta gradualmente no Dom uma compreensão dos limites da ficção, também em Cervantes cresce o seu orgulho de autor e a alegria particular de ter inventado o Dom e Sancho.

A grandeza do livro encontra-se na terna, e frequentemente irascível, relação entre Quixote e Sancho, mais ainda que no prazer das suas representações de realidades naturais e sociais. O que une o Dom e o seu escudeiro é a participação de ambos naquilo que tem sido considerado «a ordem do

jogo¹» e, ao mesmo tempo, a afeição, embora um pouco rabugenta, que têm um pelo outro. Não consigo vislumbrar na literatura ocidental uma amizade que seja inteiramente comparável a esta, sobretudo uma amizade que assente tão elegantemente em conversas hilariantes. Angus Fletcher, no seu *Colors of the Mind* [«Cores da Mente»], capta bem a aura dessas conversas:

Onde Quixote e Sancho se cruzam é num certo tipo de animação, na vivacidade das suas conversas. À medida que falam, e por vezes discutem ardorosamente, vão alargando o campo dos pensamentos de cada um deles. Nenhum pensamento de qualquer dos lados fica sem ser examinado ou criticado. Através sobretudo de desacordos cortesies, tanto mais cortesies quanto mais agudamente em conflito, os dois vão a pouco e pouco instaurando uma área de jogo livre, na qual os pensamentos são postos em liberdade para nós, leitores, neles ponderarmos.

De entre as inúmeras trocas de palavras entre Quixote e Sancho a minha preferida encontra-se na segunda parte, Capítulo XXVIII, depois de o cavaleiro ter emulado Sir John Falstaff na sargeza do dito de que é próprio dos varões prudentes guardarem-se para hora melhor. Infelizmente, a sua decisão implicou ter abandonado um Sancho aturdido a uma aldeia em fúria. Após o incidente, o pobre Sancho queixa-se de que tem o corpo todo pisado, recebendo da parte do cavaleiro um conforto bastante pedante:

«– A causa duma dor assim extensa – respondeu Dom Quixote – tem a sua explicação. Como foi pau taludo e comprido apanhou-te as costas todas, de baixo a cima. Se mais te apanhasse, mais te havia de doer...

– Santo Deus! – exclamou Sancho. – Vossa Mercê sempre me tirou duma gran-

Nas páginas que se seguem, Harold Bloom recorre frequentemente ao conceito de jogo (*play*), formulado por J. Huizinga, para construir o seu argumento. O próprio título deste capítulo é também para aí que remete. Ao contrário do que acontece em inglês, alemão e neerlandês (a língua em que Huizinga escreveu o seu livro), a noção de jogo é em português, tal como em francês, muito limitada. O próprio Huizinga reconhecia este facto quando lembrava que aquilo que definia a essência do jogo era exactamente aquele elemento para o qual o francês não tinha uma noção precisa, mas que a língua inglesa contemplava através da noção de *fun*, o neerlandês através conjuntamente da noção de *grap* e da noção de *aardigheid*, e o alemão também conjuntamente através de *Spass* e *Witz* (J. Huizinga, in *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, tradução de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, pp. 18-19).

Na língua portuguesa, este elemento de divertimento e/ou de prazer não está imediata ou integralmente contido no substantivo «jogo» ou no verbo «jogar». No entanto, Harold Bloom utiliza frequentemente tanto o substantivo como o verbo exactamente por essa atmosfera semântica. Isto quer dizer que a tradução que proponho neste capítulo passa várias vezes por soluções de compromisso que tentam, de algum modo, contemplar esse elemento. O mesmo já aconteceu, aliás, nos capítulos 2 e 4.

de dúvida! Fico sabendo que me dói no corpinho a parte em que assentou o brejoeiro. Sim, senhor!¹»

Escondido nesta troca de palavras está o elo entre Sancho e o Dom, que, sob a superfície, desfrutam a intimidade da igualdade. Não é importante interrogarmo-nos neste momento sobre qual das duas figuras é a mais original. O que importa assinalar é que a figura que ambos formam em conjunto é mais original do que qualquer deles isoladamente. Um par afectuoso mas briguento, Sancho e o Dom estão unidos por algo mais do que o seu afecto mútuo e o respeito autêntico que têm um pelo outro. No melhor dos casos, eles são companheiros na ordem do jogo, uma esfera de acção que tem as suas regras próprias e a sua visão própria da realidade. Também aqui o crítico cervantino Unamuno é de grande utilidade, mas o teórico que melhor nos pode ajudar é Johan Huizinga no seu penetrante livro *Homo Ludens* (1944), o qual, aliás, mal se refere a Cervantes. Huizinga começa por afirmar que o seu tema, o jogo, se distingue tanto da comédia como da tolice: «A categoria do cómico está relacionada com a *tolice* nos sentidos mais e menos elevados desta palavra. O jogo, contudo, não é tolo. Ele existe fora da antítese entre sabedoria e tolice.»

Dom Quixote não é louco nem tolo, mas alguém que joga ou se diverte a ser cavaleiro andante. O jogo é uma actividade voluntária, ao contrário da loucura e da tolice. Segundo Huizinga, o jogo tem quatro características principais: liberdade, desinteresse, exclusão ou limitação, e ordem. Todas estas qualidades podem ser postas à prova na vida errante de cavaleiro que o Dom leva, mas nem sempre no serviço fiel que Sancho presta como escudeiro, pois é mais lentamente que Sancho se entrega ao jogo ou ao divertimento. O Dom eleva-se a si mesmo a um lugar e tempo ideais, e mantém-se fiel à sua própria liberdade, à sua indiferença e ao seu isolamento, bem como aos seus limites, até ao momento em que finalmente é derrotado, abandona o jogo, regressa à «sanidade» cristã e morre. Unamuno afirma que Quixote partiu em busca da sua verdadeira pátria para a encontrar no exílio. Como sempre, Unamuno compreendeu o que era a mais funda interioridade do grande livro. O Dom, tal como os judeus e os mouros, é um exilado mas, à maneira dos conversos e dos *moriscos*, um exilado interior. Dom Quixote abandona a sua aldeia para procurar no exílio a terra da sua alma, pois só exilado ele pode ser livre.

CERVANTES NUNCA nos indica explicitamente a altura em que Alonso Quijano (o nome é referido no livro através de várias grafias variantes) en-

Para a tradução desta passagem de *D. Quixote de La Mancha* foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959). A ocorrência de qualquer novo fragmento da obra remete para esta versão.

sandeceu em virtude da leitura de livros de cavalaria. É-nos dito unicamente o momento em que ele por fim se fez à estrada para ser Dom Quixote. Fidalgo pobre de La Mancha, Alonso tem um único defeito: o de ser um leitor obsessivo da literatura popular do seu tempo, a qual expulsa por completo a realidade da sua mente. Cervantes descreve Alonso como um puro caso de vida não vivida. Ele é solteiro, está perto dos cinquenta anos, provavelmente sem experiência sexual, limitado à companhia de uma governanta quarentona, de uma sobrinha com dezanove anos, de um moço para todo o serviço e dos seus dois amigos: o cura da aldeia e Nicolau, o mestre barbeiro. Não muito longe vive uma jovem camponesa, a rude Aldonza Lorenzo, que sem o saber se tornou o objecto das fantasias dele e nelas foi chamada de Dulcineia del Toboso, nome que puxava a grande dama.

Não há muita certeza quanto ao facto de ela ser o verdadeiro objecto da demanda do bom homem. Um crítico foi ao ponto de sugerir que Quijano foi levado a se transformar em Dom Quixote por causa de um desejo sexual mal reprimido pela sua sobrinha. Esta ideia não se encontra em sítio nenhum do texto de Cervantes, mas é um indício do conhecido desespero a que Cervantes conseguiu levar os seus estudiosos. Tudo o que Cervantes nos diz é que o seu herói endoideceu, e não nos são dados quaisquer detalhes clínicos. A reacção de Unamuno parece-me ser a melhor quanto à perda do entendimento por parte de Dom Quixote: «Perdeu-o por atenção a nós, para nosso benefício, de modo a nos deixar um exemplo eterno de generosidade espiritual.» O mesmo é dizer, Dom Quixote endoidece como expiação vicária da nossa monotonia, da nossa mesquinha penúria de imaginação.

Sancho, um camponês pobre, é persuadido a alinhar como escudeiro na segunda surtida do cavaleiro, a qual se transforma na gloriosa aventura dos moinhos de vento. O estímulo para o bom e ostensivamente pouco inteligente Sancho é a promessa de que ele governará uma ilha que o cavaleiro irá conquistar para ele. Cervantes é deliberadamente irónico quando nos apresenta a Sancho, cuja graça é extraordinária e cujo verdadeiro desejo é o de ganhar mais fama que riqueza, e isto como governador. Mais fundamentalmente, há algo em Sancho que deseja a ordem do jogo, pouco à vontade como o restante Sancho está quanto a algumas consequências do jogo quixotesco. Tal como o Dom, Sancho vai em busca de um novo eu, uma ideia que, segundo Alejo Carpentier, o romancista cubano, Cervantes teria inventado pela primeira vez. Eu diria que Shakespeare e Cervantes chegaram ao mesmo tempo a essa ideia, diferindo quanto às modalidades da mudança nas suas personagens principais.

Dom Quixote e Sancho Pança são os conversadores ideais um do outro; eles modificam-se ao se ouvirem um ao outro. Em Shakespeare a mudança decorre da escuta de si mesmo e da ponderação das implicações daquilo que se escutou. Ao contrário, nem o Dom nem Sancho são capazes de se escutar

a si mesmos. O ideal de Quixote e a realidade de Pança são demasiadamente fortes para os seus detentores serem levados a pôr em dúvida o que quer que seja e, por isso, nem um nem o outro podem absorver os seus próprios desvios dos padrões fixados por cada um deles. Quixote e Sancho podem dizer blasfêmias, mas não conseguem reconhecê-las quando elas surgem. A grandeza trágica dos protagonistas shakespearianos estende-se à comédia, às peças históricas e aos *romances*¹; só em cenas em que há um clímax de reconhecimento é que os sobreviventes são capazes de ouvir completamente aquilo que os outros estão a dizer. A influência de Shakespeare, e não só nos países de língua inglesa, sobrepôs-se à de Cervantes. O solipsismo moderno provém de Shakespeare (e de Petrarca, antes dele). Dante, Cervantes e Molière (todos eles dependentes de permutas entre as suas *personae*) parecem ser menos naturais que o solipsismo magnífico de Shakespeare, e talvez sejam mesmo menos naturais.

Em Shakespeare não há nada que seja equivalente aos colóquios entre o Dom e Sancho, porque os amigos e os amantes que surgem nas suas peças nunca se ouvem verdadeiramente uns aos outros. Pense-se na cena da morte de António, na qual Cleópatra escuta e torna a escutar, e sobretudo se escuta a si mesma, ou nas tentativas de jogo entre Falstaff e Hal, nas quais Falstaff é forçado a defender-se devido aos continuados ataques do príncipe. Há algumas brandas exceções, como as de Rosalinda e Célia em *Como Vos Aprouver*, mas elas não constituem a norma. A individualidade shakespeariana não tem igual, mas implica custos enormes. O egoísmo cervantino, exaltado por Unamuno, é sempre evidenciado pela livre relação entre Sancho e o Dom, que garantem um ao outro um espaço lúdico. Tanto

«Romance» corresponde aqui não a *novel*, mas a *romance*. Ao longo da sua evolução, a língua inglesa consagrou uma distinção genológica entre *novel* e *romance*. O primeiro termo remete para o género literário conhecido (em português) por «romance», e que se afirmou a partir do século XVIII. O segundo termo conserva em inglês a *atmosfera* que nós costumamos identificar sobretudo com os «romances» medievais (histórias de aventuras, em verso ou prosa, fictivas e com intervenções do maravilhoso ou do sobrenatural).

No caso de Shakespeare, a noção inglesa de *romance* é normalmente aplicada a quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu: *Pérides*, *Cimbelino*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Estas quatro peças ou *romances* estão repletas de teofanias, de intervenções de seres não naturais, de acontecimentos sobrenaturais, etc., isto é, em resumo, elas contêm aquele «punhado de magia» e situam-se no âmbito daquele «reino das fadas» de que exactamente nos fala Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, tradução de Carlos Humberto da Silva (Bertrand, Lisboa, 1984).

Importa acrescentar que a falta de uma correspondência suficientemente clara, no léxico literário português, para a divisão genológica que a cultura inglesa operou entre *romance* e *novel* leva-me a crer que, na tradução deste livro, seria contraproducente tentar encontrar soluções críticas de remedeio – como, por exemplo, recorrer ao vocábulo português «rimance». Por isso, ao longo deste livro o critério será sempre o de manter o vocábulo «romance», assinalando graficamente a sua diferença e abrindo, quando necessário, uma nota remissiva para o que acabo de dizer aqui.

Cervantes como Shakespeare são inultrapassáveis na criação de personalidades, mas as maiores personalidades shakespearianas – Hamlet, Lear, Iago, Shylock, Falstaff, Cleópatra, Próspero – acabam por definir gloriosamente expostas ao ar de uma solidão interior. Dom Quixote é salvo por Sancho, e Sancho é salvo pelo Dom. A sua amizade é canónica e muda, em parte, a natureza subsequente do cânone.

QUE PODE A LOUCURA significar quando aquele que dela sofre não pode ser enganado por outros homens ou mulheres? Ninguém abusa de Dom Quixote, nem mesmo o próprio Quixote. Ele vê gigantes nos moinhos de vento, e toma os teatrinhos de fantoches por realidades, mas não deve ser ridicularizado, porque ele é mais vivo de espírito do que qualquer um nós. A sua loucura é uma loucura *literária*, e pode ser contrastada com proveito com a (até certo ponto) loucura literária do narrador no grande romance de cavalaria *Childe Roland to the Dark Tower Came* [«O Príncipe Rolando Veio à Torre Escura»] da autoria de Robert Browning¹. Dom Quixote é louco porque o seu grande modelo, o Orlando (Rolando) do *Orlando Furioso* de Ariosto foi vítima de uma loucura erótica. O mesmo aconteceu, tal como o Dom realça numa conversa com Sancho, com Amadis de Gaula, um outro precursor heróico. A única coisa que o Príncipe Rolando (de R. Browning) pretende é «ser capaz de fracassar», precisamente como os cavaleiros-poetas fracassaram uns após outros antes dele na Torre Escura. Dom Quixote é substancialmente mais sadio do que isto; ele pretende vencer, pouco importando o número de vezes em que acaba por ficar dolorosamente rebaixado. A sua loucura, tal como ele esclarece, é uma estratégia poética engendrada por outros antes dele, não sendo ele próprio outra coisa senão um seguidor da tradição.

Cervantes encarava com circunspeção um precursor espanhol demasiado próximo, e com o qual tinha as mais fundas afinidades: o converso Fernando de Rojas, autor do grande drama narrativo *A Celestina*. No seu amoralismo agreste e na sua falta de suportes teológicos, esta não é propriamente uma obra católica. Num comentário que fez dela, Cervantes afirmou que «seria um livro divino se, em minha opinião, ocultasse mais o humano», o que claramente remete para a recusa de restrições morais à sexualidade humana. Dom Quixote impõe, é claro, restrições morais aos seus apetites sexuais, e a um tal

Childe Roland to the Dark Tower Came [«O Príncipe Rolando Veio à Torre Escura»]. A frase que dá o título a este poema de Robert Browning (1812-1889), e que reaparece como último enunciado do poema, é retirada de *O Rei Lear* de Shakespeare, designadamente quando a personagem Edgar canta a seguinte canção: «*Child Roland to the dark tower came; / His word was still 'Fie, foh, and fum, / I smell the blood of a British man'*» (III.4, vv. 176-178). Justifica-se, por isso, a tradução de *Childe* por *Príncipe* (*Infante* também seria aceitável, embora mais equívoco), pois refere-se à história de Rolando, ou Orlando, que foi o mais famoso paladino de Carlos Magno.

ponto que ele bem poderia ser padre – o que, aliás, e segundo Unamuno, ele era realmente: um padre da verdadeira Igreja de Espanha, a Igreja quixotesca. A ânsia permanente do Dom em batalhar contra forças quase sempre muito superiores é claramente uma sublimação do impulso sexual. O obscuro objecto do seu desejo, a encantada Dulcineia, é o emblema da glória que se alcança na e através da violência, e que é sempre apresentada por Cervantes como sendo um absurdo. Sobrevivente de Lepanto e de outras batalhas – assim como de longos anos de cativo mouro e depois nas prisões espanholas (onde pode ter começado a escrever *Dom Quixote*) –, Cervantes tinha um conhecimento em primeira mão da batalha e da servidão. Somos levados a encarar o chocante heroísmo de Dom Quixote simultaneamente com grande respeito e bastante ironia, o que constitui uma postura cervantina não muito fácil de analisar. Por mais extravagantes que sejam as suas manifestações, a coragem do Dom supera convincentemente a de qualquer outro herói na literatura ocidental.

Uma confrontação directa com a grandeza de *Dom Quixote* não pode ir muito longe sem a coragem do crítico literário. Cervantes, com todas as suas ironias, está apaixonado por Dom Quixote e Sancho Pança, e o mesmo acontece com qualquer leitor que goste de ler. Explicar o amor é, na vida, um exercício vão, pois na vida a palavra «amor» significa tudo e nada, mas na maior literatura o amor tem de ser uma possibilidade racional. Neste aspecto, Cervantes pode ter alcançado o universal ainda mais seguramente do que Shakespeare; e de tal maneira que eu continuo desconcertado pelo facto de o amor profundo que nutro pelo único rival de Dom Quixote entre os cavaleiros andantes, Sir John Falstaff, não ser necessariamente partilhado por todos os meus alunos, para já não falar da maior parte dos meus colegas professores. Ninguém apelida Dom Quixote de «velho canalha embrutecido e repugnante», que era a ideia que G. B. Shaw tinha de Falstaff, mas há críticos cervantinos que insistem sempre em rotular o Dom de bobo e de louco, dizendo-nos também que Cervantes satiriza o «egocentrismo indisciplinado» do seu herói. Se isso fosse verdade, então não haveria livro, pois quem quereria ler acerca do bom Alonso Quijano? Liberto do encantamento mesmo no final do livro, ele morre religiosamente e são de espírito, lembrando-me sempre aqueles meus velhos amigos que durante décadas passaram pela psicanálise interminável até ficarem verdadeiramente encolhidos e ressequidos, sem paixão, prontos a morrer analiticamente e são de espírito. Mesmo a primeira parte do grande livro é tudo menos uma sátira, e a segunda parte, tal como é geralmente reconhecido, é também concebida desse modo a fim de provocar no leitor uma identificação ainda mais firme com o Dom e com Sancho.

Herman Melville, com autêntico sabor americano, apelidou Dom Quixote de «o sábio mais sábio que alguma vez viveu», ignorando ditosamente a fictividade do herói. Para Melville, existiam três modelos primordiais entre as

personagens literárias: Hamlet, Dom Quixote e o Satanás do *Paraíso Perdido*. Ahab, pelos vistos, não foi bem um quarto – talvez porque combinou todos os outros três –, mas a sua tripulação revestiu-se de uma atmosfera cervantina que foi directamente invocada por Melville numa peroração magnífica. Nela Melville coloca Cervantes, memorável e insanamente, entre o visionário *A Progressão do Peregrino*¹ e o presidente Andrew Jackson, herói de todos os democratas americanos:

Apoia-me nesta empresa, ó grande Deus democrático; Tu, que não recusaste a pálida pérola poética ao prisioneiro Bunyan de escura tez; Tu, que revestiste o braço dormente e depauperado do velho Cervantes com folhas duplamente trabalhadas do mais fino ouro; Tu, que resgataste Andrew Jackson dos seixos, que o lançaste para cima de um cavalo de guerra, que o fizeste atroar mais alto que de um trono! Tu, que em todas as Tuas prodigiosas marchas terrenas sempre escolhes os Teus paladinos mais puros de entre as gentes mais nobres; Apoia-me nesta empresa, ó Deus!

Este é um êxtase da religião americana que pouco tem a ver com o prudente catolicismo de Cervantes, mas que tem muito de paralelo com a religião espanhola do quixotismo, tal como Unamuno a apresenta. O sentido trágico da vida, que Unamuno descobre em *Dom Quixote*, é também a fé de *Moby Dick*. Tal como o bondoso Quixote, Ahab é um monomaniaco; mas ambos são idealistas atormentados que procuram a justiça em termos humanos, não como homens teocêntricos, mas sim como homens ímpios, homens semelhantes a Deus. Ahab busca unicamente a destruição de *Moby Dick*; a reputação nada significa para o capitão que abraçou a religião quacre, enquanto a vingança é tudo quanto existe para ele.

Ninguém, com excepção de uma panóplia de míticos nigromantes, fez mal a Dom Quixote, que aceita os ferimentos causados na luta com um estoicismo infinito. O motivo do Dom, segundo Unamuno, é a fama eterna, interpretada como «uma expansão da personalidade no espaço e no tempo». Encaro isto como o equivalente secular da Graça Divina na Javeísta: mais vida para um tempo sem limites. As virtudes de Quixote são a generosidade e a bondade. O seu defeito, se por acaso ele tem algum, é a convicção típica da Idade de Ouro espanhola de que a vitória através das armas é tudo. No entanto, uma vez que ele é derrotado tantas vezes, este fracasso é, no pior dos casos, transitório.

Tal como eu, Unamuno levou bastante a sério o desejo sublimado do Dom por Aldonza Lorenzo e a exaltação que, à maneira de Beatriz, ele faz

A Progressão do Peregrino [*The Pilgrim's Progress*]. Acerca desta obra de John Bunyan, veja-se a nota 1 da p. 70.

dela como a angélica, se bem que desgraçadamente encantada, Dulcineia – o que nos permite ver o cavaleiro num plano mais próximo da sua complexidade total. Ele vive da crença, ao mesmo tempo que sabe, como nos mostram as suas lúcidas explosões, que está a crer numa ficção, sabendo – pelo menos através de rápidos clarões – que é só uma ficção. Dulcineia é uma ficção suprema, e Dom Quixote, leitor obcecado, é um poeta de acção que criou um grande mito. O Quixote de Unamuno é um agonista paradoxal, o antepassado dos demandadores inferiorizados que vagueiam pelo nosso caos em Kafka e Beckett. O herói de uma «indestrutibilidade» secular não foi talvez o que o próprio Cervantes teve em mente, mas esse herói encontra a sua apoteose no inflamado comentário de Unamuno. Este Quixote é um actor metafísico, capaz de arriscar a irrisão de maneira a manter vivo o idealismo.

EM OPOSIÇÃO AO CAVALEIRO idealista de natureza essencialmente erótica, Cervantes coloca a figura do intrujão, a personagem extraordinária, bastante shakespeariana, de Ginés de Passamonte. Este aparece na primeira parte, Capítulo XXII, como um dos prisioneiros destinados às galés, e regressa na segunda parte, Capítulos XXV-XXVII, como o ilusionista mestre Pedro, o qual adivinha através de um macaco místico que lhe cochicha à orelha, encenando depois um espectáculo de fantoches tão cheio de vida que Dom Quixote, confundindo-o com a realidade dele próprio, ataca e destrói os bonecos. Cervantes dá-nos em Ginés uma figura imaginária que tanto estaria em casa no submundo isabelino como nas profundezas mais inferiores da Espanha da Idade de Ouro. Quando Dom Quixote e Sancho o encontram pela primeira vez, caminha ele pela rua com mais doze outros prisioneiros, todos eles condenados pelo rei a servirem como escravos nas galés. Os outros forçados estão algemados, e todos se encontram presos pelo pescoço a uma corrente de ferro. Ginés, o mais assustador, está bastante mais acorrentado:

Após estes coube a vez de ser interrogado um homem dos seus trinta anos de idade, muito bem-parecido, só o que tinha era meter um olho pelo outro. Fazia a sua diferença a maneira como vinha preso. Com efeito, trazia dupla gargalheira, a uma das quais estava chumbada a comprida corrente que lhe dava a volta ao corpo e lhe amarrava o tornozelo. Da outra, desciam dois ferros que, à altura do peito, engatavam nos anjinhos, em que levava as mãos ligadas por um grosso cadeado. Desta forma nem com as mãos podia chegar à boca, nem podia abaixar a cabeça até tocar nas mãos.

Ginés, tal como o guarda explica, tem fama de perigoso, sendo tão atrevido e matreiro que, por mais acorrentado que esteja, temem que ele fuja. A sua condenação é de dez anos nas galés, o que equivale à morte civil. A cruel incapacidade de a cabeça e as mãos de Ginés se tocarem é, tal como nota Ro-

berto González Echevarria, uma ironia dirigida contra os autores de romances picarescos, pois o pícaro Ginés está a trabalhar na sua própria história, e vangloria-se de tal:

- Se assim lhe interessam as vidas alheias, saiba que sou Ginés de Passamonte, cuja história se acha escrita de meu próprio punho.
- É verdade – confirmou o sargento. – Fez um livro a contar a vida dele, e não falta lá nada. Deixou-o empenhado na cadeia por duzentos reais.
- E tenho tenção de o desempenhar, nem que me custe duzentos ducados.
- Assim é precioso?
- Há-de meter num chinelo a *Lazarilho de Tormes*, que lhe digo eu. Esse e quantos desse género estão escritos ou se hão-de escrever. Mais lhe garanto a você que conta verdades, tão catitas e interessantes que não há mentiras que lhe ganhem.
- E como se intitula o livro? – perguntou D. Quixote.
- *Vida de Ginés de Passamonte* – respondeu ele.
- Está acabado?
- Como pode estar acabado – replicou o galeote – se a minha vida ainda o não está?

O descomedido Ginés acabou de afirmar um grande princípio do picaresco; um princípio que se não aplica a *Dom Quixote*, apesar de esta obra também terminar com a morte do herói. Mas Dom Quixote morre metaforicamente antes do bom Alonso Quijano morrer literalmente. *Lazarilho de Tormes*, o anónimo arquétipo do picaresco espanhol, continua a ser maravilhosamente legível, e foi passado para inglês de um modo muito belo pelo poeta W. S. Merwin em 1962. Se a história do jactancioso Ginés tivesse sido melhor do que *Lazarilho de Tormes*, então teria sido, na verdade, muito boa; mas é claro que ela o é, pois faz parte de *Dom Quixote*. Ginés, que anteriormente já tinha passado quatro anos nas galés, é salvo da sua pena de dez anos graças à intervenção do sublimemente louco Dom Quixote. Ginés e os outros presos conseguem fugir, apesar da desesperada advertência que o pobre Sancho dirige ao seu amo de que a acção dele se opõe frontalmente ao rei. Cervantes, ele próprio cativo dos mouros durante cinco anos, e novamente mandado para a prisão em Espanha por pretensas incúrias no seu desempenho do cargo de cobrador de impostos, expressa claramente uma paixão pessoal que está para além da ironia contida naquele discurso do Dom que inclui o triste: «Não hão-de faltar homens que sirvam el-rei em melhores condições, afigurando-se-me papel bem execrável tornar escravos àqueles que Deus e a natureza fadaram livres.»

Após uma confusão geral, os guardas fogem, e o cavaleiro dá instruções aos presos agora libertos para se apresentarem a Dulcineia e lhe contarem

aquela aventura. Ginés, após ter tentado chamar à razão o já enfurecido Dom Quixote, incita o grupo de presos a apedrejá-lo e a despirem tanto o seu salvador como Sancho antes de fugirem, até que

Quedaram face a face Sancho e D. Quixote, burro e *Rocinante*. Cabisbaixo e pensativo, o jumento sacudia de tempos a tempos as orelhas, na atitude de quem cuida não ter acabado ainda a tempestade de seixos que lhe zuniram por cima da cernelha. Também *Rocinante* jazia por terra, junto ao amo, atingido por uma pedrada. Sancho em cuecas e temeroso da Santa Irmandade dizia mal da sua sorte. D. Quixote filosofava, supinamente amofinado, que recebesse tal sorte de preto de gente a quem fizera tanto bem.

O *pathos* desta passagem afigura-se-me de um grande requinte; ele constitui um daqueles efeitos cervantinos que nunca mais nos abandonam. Unamuno, tão sublimemente louco quanto o seu senhor, Dom Quixote, comenta de um modo encantador que «tudo isto nos deve ensinar a libertar os escravos das galés precisamente porque eles não agradecerão o nosso gesto». O magoado Quixote discorda deste seu exegeta basco, e jura solenemente a Sancho ter aprendido a lição, ao que o sábio escudeiro riposta: «Ora, é tão certo Vossa Mercê emendar-se como eu ser turco.» Foi Cervantes quem se emendou, em virtude da afeição que sente pela sua criação menor mas soberba, Ginés de Passamonte, «o famoso tratante e ladrão». Ginés, vigarista e mafarrico xamanístico do perverso, é aquilo a que se poderia chamar uma das personagens criminosas canónicas da literatura, juntamente com Bernardino de Shakespeare em *Medida por Medida*, ou o magnífico Vautrin de Balzac. Se Vautrin pode voltar a aparecer como padre Carlos Herrera, então Ginés pode mostrar-se como mestre Pedro, o mestre dos fantoches. Uma pergunta importante que se deve colocar é a seguinte: o que é que terá levado Cervantes, para além do orgulho próprio da autoria, a trazer de volta Ginés de Passamonte na segunda parte de *Dom Quixote*?

Os críticos estão em geral de acordo que o contraste entre Ginés e o Dom, entre o intrujão pícaro e o visionário cavaleiresco, é em parte uma oposição entre dois géneros literários, o picaresco e o romance, a qual foi inventada essencialmente por Cervantes – de um modo muito semelhante à invenção de Shakespeare (que não conhecia a tragédia grega, mas somente o que dela havia sobrado no romano Séneca) da tragédia moderna, bem como da tragi-comédia moderna. Tal como acontece nos protagonistas shakespeareanos, a interioridade autêntica encarna-se a si mesma em Dom Quixote, enquanto o biltre Passamonte é todo ele exterioridade, pese embora os seus vastos talentos de duplicidade. Ginés é um modificador de formas; ele não consegue mudar a não ser em pormenores externos. O Dom, tal como as grandes personagens de Shakespeare, não consegue fazer outra coisa senão mudar: é essa

a finalidade das suas conversas, tantas vezes irascíveis mas sempre afectuosas, com Sancho. Ligados um ao outro pela ordem do jogo, ambos se encontram também unidos pela contínua humanização ulterior que provocam um no outro. São inúmeras as crises por que ambos passam – como poderia ser de outro modo no domínio do quixotesco? Sancho por vezes hesita à beira de abandonar aquela relação e, no entanto, não consegue fazê-lo. Em parte Sancho está fascinado, mas o que acaba por acontecer é que ele é sustentado pelo amor, tal como o Dom. Talvez o amor não possa ser distinguido da ordem do jogo, mas é assim que as coisas se devem passar. Com certeza que uma razão para o regresso de Giné de Passamonte na segunda parte se encontra no facto de que ele nunca participa no jogo, mesmo como mestre de fantoches.

Todos os leitores reconhecem que a diferença entre as duas partes de *Dom Quixote* é a de que quem mais importa na segunda parte é explicitamente referido como tendo lido a primeira parte, ou que sabe que nela existiu como personagem. Este facto proporciona um quadro diferente para o reaparecimento do pícaro Ginés na segunda parte, Capítulo XXV, quando deparamos com um homem vestido de camurça dos pés à cabeça, meias, calções e gibão, com o olho esquerdo e o mesmo lado da cara tapados com um parche de tafetá verde. Este é mestre Pedro, que vem, como ele próprio diz, com o macaco sábio e o teatro com a história do salvamento de Melisendra pelo marido, o famoso cavaleiro andante Dom Gaifeiros, sendo ela a filha de Carlos Magno, que está prisioneira dos mouros, e ele um importante vassalo de Carlos Magno.

O dono da estalagem onde mestre Pedro se junta a Dom Quixote e a Sancho Pança diz acerca do mestre dos bonecos que «fala pelos cotovelos e bebe por sete». Depois de ter identificado o Dom e Sancho, a conselho do seu macaco com poderes de adivinhação (adivinhação essa que anda só para trás, pois só vai do presente para coisas passadas), Ginés-Pedro arma o seu espectáculo de fantoches, o qual é seguramente um dos esplendores metafóricos da obra-prima de Cervantes. Aqui a exegese clássica é a de Ortega y Gasset, no seu *Meditaciones del Quijote*. Gasset compara o espectáculo de mestre Pedro ao quadro de Velázquez *As Meninas*, no qual o artista pinta o rei e a rainha e, simultaneamente, coloca no quadro o seu ateliê de pintor. Não é um quadro que Dom Quixote pudesse deixar incólume depois de o ver, e o Dom é certamente a pior plateia que se poderia encontrar para o teatrinho de fantoches:

D. Quixote, perante o alvoroço da moirisma, alarmado também ele pela tropeçada e a algazarra, entendeu ser chegada a hora de sair em socorro dos fugitivos. E, pondo-se em pé, gritou com voz dominiosa:

– Não posso consentir que na minha cara se ataque de modo infame e desigual um cavaleiro, tão destemido como belo enamorado, que é D. Gaifeiros.

Tende mão, poltranagem! Se dais mais um passo no seu encalço, comigo vos havereis!

E desembainhou a espada. De um pulo acerçou-se do teatrinho e com sanha impetuosa e nunca vista rompeu a acutilar a bonecada moira, derribando uns, degolando outros, estropiando a este, alanhando àquele. E entre outros muitos golpes despediu uma espadeirada à mão-tente, de alto a fundo, que se mestre Pedro se não encolhe e açaçapa, cortava-lhe a cabeça como se fosse de maçapão.

Aquela espadeirada de alto a fundo, de modo nenhum não intencional, pode ser o coração desta deliciosa intervenção. Mestre Pedro intrometeu-se ilegitimamente na ordem do jogo, na qual não tem lugar, e esta põe em movimento a sua própria vingança em relação ao tratante. Um pouco antes, Dom Quixote havia dito a Sancho que o mestre dos fantoches devia ter feito um pacto com o Diabo, porque o macaco sábio «não responde senão às coisas passadas ou presentes, e em verdade a ciência do Diabo não pode alcançar as mais». A desconfiança do cavaleiro em relação ao intrusão surge novamente na altura em que ele critica os erros que mestre Pedro comete no seu discurso, no qual põe sinos de igreja a repicar em mesquitas mouriscas. A resposta defensiva de Ginés-Pedro prepara-nos à distância para a destruição do teatrinho por Dom Quixote:

– Não repare Vossa Mercê em ninharias, senhor D. Quixote, nem aperte tanto a cravelha que estoira a corda! Representam-se para aí todos os dias comédias recheadas de absurdos e baboseiras e ninguém lhes vai à mão. Pelo contrário, fartam-se de receber aplausos, vento em popa! Continua, rapaz, e deixa falar. Contanto que eu encha o bolsinho, não se me dá nada de cometer mais dislates do que átomos tem o Sol!

A resposta de Dom Quixote é sombriamente lacónica: «No resto estamos de acordo.» Mestre Pedro transformou-se neste momento no grande rival literário de Cervantes, o dramaturgo descomunamente produtivo e bem-sucedido Lope de Vega, cujos triunfos financeiros faziam aumentar a percepção de Cervantes do seu fracasso comercial como escritor de teatro. O subsequente ataque do cavaleiro às ilusões de cartão é ao mesmo tempo uma crítica ao gosto do público e uma manifestação metafísica da vontade quixotesca ou visionária, tornando mais espectrais as demarcações entre a arte e a natureza. O humor da disjunção é temperado pela sátira literária, mal suavizada pelo que se seguiu, onde o Dom já calmo acabou por reparar os prejuízos causados pelo seu generoso erro, culpando os habituais nigromantes que o perseguem e levam ao engano. Depois disto, Ginés de Passamonte desaparece da história, na medida em que já havia desempenhado a sua fun-

ção de contraste pícaro ao cavaleiro visionário. O que nos fica é não só encanto, mas também uma fábula estética que continua a reverberar como um epítome da empresa quixotesca, mostrando tanto os seus limites quanto a sua persistência heróica na dissolução das fronteiras normativas da representação literária. Ginés, arquétipo do picaresco, não consegue competir com o Dom, precursor do triunfo do romance.

OS LEITORES DIVERGEM quanto à sua preferência pela primeira ou pela segunda parte de *Dom Quixote*, talvez porque elas não só são obras muito diferentes, mas também porque se encontram curiosamente separadas uma da outra, não tanto em espírito e postura, mas mais em termos da relação do Dom e de Sancho com o mundo de ambos. Na segunda parte (que eu prefiro) não vislumbro qualquer cansaço em Cervantes, mas tanto o cavaleiro como o escudeiro têm de manter uma nova autoconsciência, e por vezes parecem encarar isso como um fardo. Saber-se que se é uma personagem de um livro em processo contínuo nem sempre é uma ajuda nas aventuras por que se passa. Rodeados de leitores das suas tumultuosas bizarras anteriores, Dom Quixote e Sancho mantêm-se, contudo, desinibidos. Sancho até ganha em vivacidade, e há mesmo uma maior intimidade na amizade entre as duas personagens. Acima de tudo, há um Sancho sozinho durante os seus dez dias de governador sábio e atormentado, até à sua renúncia ao cargo e ao regresso a Dom Quixote e a si mesmo. Sensibiliza-me muito o que se passa com Cervantes nesta segunda parte, na medida em que aí muda a relação dele com a sua própria escrita. Cervantes está a encarar a morte, e algo dele (tal como ele sabe) morrerá com Dom Quixote, enquanto algo mais, talvez algo mais profundo, continuará a viver em Sancho Pança.

Nunca é fácil categorizar a relação de Cervantes com este livro enorme. Leo Spitzer viu-a como a outorga de uma autoridade nova, se bem que cuidadosamente limitada, ao artista literário:

Muito acima deste cosmo do mundo inteiro que ele constrói... é o eu artístico de Cervantes que fica entronizado, um eu criativo que tudo abarca, à semelhança da natureza, à semelhança de Deus, onipotente, todo ele sabedoria, todo ele bem – e bondoso... este artista é semelhante a Deus, mas não é deificado... Cervantes curva-se perante a sabedoria celestial de Deus, tal como ela se corporizava nos ensinamentos da Igreja Católica e na ordem estabelecida do Estado e da sociedade.

Descendesse ou não de judeus convertidos à força, Cervantes teria sido um suicida se não se curvasse daquela maneira, como Spitzer seguramente sabia. O que quer que *Dom Quixote* seja ou não seja, dificilmente esta obra é um romance devoto ou um hino à «razão soberana», como Spitzer também

sugere. A gargalhada permanente do livro é frequentemente melancólica, e mesmo dolorosa, e Dom Quixote é ao mesmo tempo um esteio da afeição humana e um homem de mágoa. Poder-se-á alguma vez definir o «tipicamente cervantino»? Erich Auerbach afirmou que essa particularidade «não pode ser descrita por palavras», mas mesmo assim tentou corajosamente fazê-lo:

Não é uma filosofia; não é finalidade didáctica; não é mesmo o ser-se espicaçado pela incerteza da existência humana ou pelo poder do destino, como acontece com Montaigne e Shakespeare. É uma atitude – uma atitude face ao mundo, e por isso face ao conteúdo temático da arte de Cervantes – na qual a bravura e a equanimidade desempenham um papel importante. Juntamente com o prazer que sente na multiplicidade do seu jogo sensorial, há em Cervantes uma certa reserva e um certo orgulho característicos do Sul. Isto impede-o de levar o jogo demasiado a sério.

Confesso que estas frases eloquentes não descrevem o *Dom Quixote* que teimo em ler, mais que não seja porque Cervantes parece encarar muito seriamente, e também muito ironicamente, tanto o jogo do mundo como o contrajogo de Dom Quixote e Sancho Pança. O cervantino é tão multivalente quanto o shakespeariano: ele contém-nos a nós, com todas as nossas profundas diferenças uns dos outros. A sabedoria é tanto um atributo do Dom como de Sancho, sobretudo quando considerados em conjunto, tal como a inteligência e a mestria de linguagem são qualidades de Sir John Falstaff, Hamlet e Rosalinda. Os dois heróis de Cervantes são simplesmente as personagens literárias mais amplas de todo o Cânone Ocidental, exceção feita àquela tripla mão-cheia (no máximo) dos seus pares shakespearianos. A fusão que eles operam do ridículo, da sabedoria e da indiferença quanto à ideologia só consegue ser igualada pelos mais memoráveis homens e mulheres de Shakespeare. Cervantes naturalizou-nos, tal como Shakespeare o fez, de tal maneira que já não conseguimos descortinar o que é que torna *Dom Quixote* tão permanentemente original, uma obra tão penetrantemente estranha. Se o jogo do mundo ainda pode ser situado na maior literatura, então é aqui que ele tem de estar.

6

Montaigne e Molière: A Dimensão Canónica da Natureza Evasiva da Verdade

PARECE NÃO HAVER na literatura francesa uma figura que por si só esteja no centro do cânone nacional: nenhum Shakespeare, nenhum Dante, Goethe, Cervantes, Pushkin, Whitman. Em vez disso, há uma assembleia de titãs, todos eles potenciais candidatos: Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Talvez se possa indicar um autor compósito, Montaigne-Molière, pois o maior dos ensaístas foi o pai espiritual do único rival de Shakespeare como comediógrafo.

Molière encarava a sua empresa, o divertimento de pessoas decentes, como uma aventura fora do comum. Shakespeare, a mais completa das consciências, provavelmente não pensava assim. O seu público apreciava todas as suas indecências. A rainha Isabel não era com certeza o Rei-Sol, Luís XIV; e mesmo Jaime I, o mais intelectual dos monarcas britânicos, nunca foi bem um frequentador importante do teatro de Shakespeare, ao contrário do que Luís XIV tinha de ser com Molière. Talvez esta deferência tenha limitado Molière, embora não muito, certamente, pois ele é um dramaturgo quase tão universal quanto Shakespeare. Molière tem uma surpreendente afinidade com Shakespeare, e a relação que ambos mantêm com Montaigne pode ter contribuído para essa afinidade. O Hamlet de Molière é Alceste, protagonista d'O *Misanthropo*. Ambas as personagens derivam de

determinados aspectos de Montaigne, e ambas justificam o feroz e sempre perturbador apotegma de Nietzsche: «Aquilo para que conseguimos encontrar palavras é algo que já está morto nos nossos corações; há sempre uma espécie de desprezo no acto de falar.» Um tal desprezo é superado por Hamlet só no V Acto, mas nunca o é por Alceste. A impetuosa e penetrante observação de Nietzsche aplica-se à fala, não à escrita, e é por isso antitética à arte de Montaigne, o ensaísta.

É famosa a observação de Emerson – que era, tal como Nietzsche, um discípulo declarado de Montaigne – acerca dos *Ensaio*s: «Golpeiem estas palavras e elas deitarão sangue; elas são vasculares e estão vivas.» O triunfo de Montaigne residiu na fusão que fez de si mesmo e do seu livro num acto manifesto a que se deve chamar originalidade, uma palavra mais positiva em inglês do que na língua francesa, na qual ser original é ser excêntrico. Aquilo que pode ser menos francês em Montaigne é o estranhamento da sua originalidade fundamental. Contudo, foi o estranhamento que o tornou canónico, não só para a França mas para o Ocidente. É sempre com renovada admiração que regresso a esta verdade não compreendida acerca do Cânone Ocidental: as obras são por ele apropriadas pela sua singularidade, e não porque se encaixam suavemente numa ordem estabelecida. Tal como qualquer autor canónico maior, Montaigne sobressalta o leitor comum em cada novo encontro, mais que não seja porque Montaigne é diferente de qualquer ideia preconcebida que trazemos até ele. Montaigne pode ser interpretado como céptico, humanista, católico, estóico, até mesmo epicurista, quase tudo o que se quiser.

A capacidade de compreensão e a amplitude da compreensão de Montaigne estão por vezes próximas de dimensões shakespearianas. Embora ele nada conhecesse de Shakespeare, enquanto Shakespeare conhecia alguma coisa dele, um modo de encarar Montaigne é como sendo a bitola mais alta de todas as personagens shakespearianas, muito maior do que Hamlet enquanto eu em demanda. Montaigne muda à medida que relê e revê o seu próprio livro; mais talvez do que em qualquer outro caso, o livro é o homem e o homem é o livro. Nenhum outro escritor se escuta a si mesmo tão agudamente quanto Montaigne sempre faz; nenhum outro livro é tanto um processo em movimento. Não consigo conhecer bem o livro, embora o releia constantemente, porque ele é um milagre de mutabilidade. Que eu saiba, a única experiência de leitura equivalente a esta é reler, vezes e vezes sem conta, os livros de notas e os diários de Ralph Waldo Emerson, que é a versão americana de Montaigne. Mas os diários de Emerson são necessariamente um vasto amontoado, não um livro, enquanto as auto-análises de Montaigne são um livro. Para um crítico elegíaco como eu, os *Ensaio*s de Montaigne têm um estatuto de escritura, competindo com a Bíblia, o Alcorão, Dante e Shakespeare. De todos os escritores franceses, mesmo Rabelais e Molière, Montaigne é

aquele que dá a impressão de estar menos limitado por uma cultura nacional, embora, paradoxalmente, tivesse contribuído em muito para a formação do intelecto da França.

A mãe de Montaigne, que ele quase não refere, era oriunda de uma família de conversos, de judeus espanhóis que se haviam convertido, mas que tinham abandonado o seu estatuto de cidadãos de segunda classe em Espanha para se fixarem em Bordéus. Embora Montaigne se tivesse mantido católico, alguns dos seus irmãos tornaram-se calvinistas, e seja qual for o tipo de escritor em que Montaigne se transformou, seria grotesco considerá-lo um escritor religioso. Há cerca de uma dúzia de referências a Sócrates, bem como de citações, por cada aparecimento de Cristo nas páginas do livro de Montaigne. Até M. A. Screech, o único estudioso que insiste em ver Montaigne como um escritor religioso de tipo católico-liberal, acaba por sublinhar que, para Montaigne, «o divino nunca toca a vida humana sem perturbar aquela ordem natural em que o homem se sente mais à vontade». Enquanto homem público (quase sempre contra a sua vontade), Montaigne recusou tomar partido nas guerras civis da religião que grassaram à sua volta em França durante a maior parte da sua vida adulta. A sua devoção pessoal ia para Henrique de Navarra, o seu companheiro gascão, o campeão protestante que, tal como Henrique VI, se converteu ao catolicismo para proteger Paris e o reino. Estivesse ele de boa saúde, e Montaigne teria provavelmente aceite o convite de Henrique VI para ser um dos seus conselheiros, mas o destino quis de outra maneira, e o autor dos *Ensaio*s morreu como simples cidadão com a idade de cinquenta e nove anos.

O livro de Montaigne era já famoso por toda a Europa, e a sua popularidade e influência não se enfraqueceram desde então. Se estiver correcta a relutante profecia que eu me atrevo a propor, e se estivermos só a uma década, ou ainda a menos, do despontar de uma nova Idade Teocrática, então Montaigne irá desaparecer, pelo menos durante algum tempo. O seu poder depende unicamente da incapacidade de o leitor masculino se não identificar com o autor. É pouco provável que as feministas venham alguma vez a perdoar Montaigne, que supera largamente Freud em chauvinismo masculino. Freud declarou que as mulheres eram um mistério insolúvel, mas para Montaigne não havia qualquer mistério. Elas não eram bem humanas, no sentido em que Montaigne mais prezava o humano; ele identificava-as totalmente com a natureza. E, contudo, Montaigne era demasiado sábio, mesmo no seu próprio tempo, para não saber de quem era a culpa. É essa a conclusão implícita do seu ensaio tardio, altamente sexual, intitulado «Sobre Alguns Versos de Virgílio»:

Afirmo que os homens e as mulheres provêm do mesmo molde; exceptuando os costumes e a educação, a diferença não é grande. Na sua república, Plátão encoraja ambos, sem discriminação, a se associarem em todos os estudos,

exercícios, funções, ocupações guerreiras e pacíficas. E o filósofo Antístenes eliminou qualquer diferença entre a virtude delas e a nossa. É muito mais fácil acusar um dos sexos que desculpar o outro. É o velho ditado em que a panela diz para a sertã: «Chega-te para lá que me enfarruscas!»¹

As citações que faço ao longo de todo este capítulo são retiradas da eloquente tradução em língua inglesa da autoria do falecido Donald M. Frame, que me parece ser também o melhor intérprete de Montaigne. Frame situa o centro mutável de Montaigne na sua gradual tomada de consciência de que todos nós, humanistas masculinos incluídos, pertencemos ao rebanho comum, o que dificilmente pode ser considerado uma descoberta sensacional quando topamos com o final da Idade Democrática. «Mas em 1590 era bastante radical e não humanista para um escritor erudito», acrescenta Frame.

Para reencontrar muitas mais coisas que eram radicais em Montaigne em 1590, sugiro que ele seja visto em justaposição com Blaise Pascal, o cientista e escritor religioso francês nascido um terço de século depois, em 1623. Pascal raramente se podia referir a Montaigne sem ansiedade e ressentimento, e recusou-se a compreender que o catolicismo de Montaigne se baseava, na verdade, no seu cepticismo predominante. Dado que Montaigne encontra só mutabilidade num mundo de aparências platónicas, é sem qualquer dificuldade que ele abraça a crença de que o Deus católico é imutável e está para além do nosso conhecimento. O seu Deus não está oculto, mas é, todavia, inatingível, e por isso somos obrigados a subsistir eternamente na paciência da espera pela dádiva de Deus, a dádiva dele mesmo. Entretanto, vivemos como homens naturais, felizmente cépticos do mundo que habitamos. O Deus de Pascal, ao contrário, está oculto e é, ao mesmo tempo, atingível, um paradoxo que cria um contexto para a tragédia, como acontece em Racine, mas que não se ajusta ao domínio da comédia, como acontece em Molière. Aquilo que Montaigne pode muito bem ter sido para Molière, Pascal foi certamente para Racine: o estímulo para uma visão dramática. O cepticismo de Montaigne pode ter ajudado a instigar a tragicomédia em *Hamlet*, mas teria mais facilmente ajudado a inspirar a comédia irónica n' *O Misanthropo*. A visão trágica em França, exemplificada por Pascal e Racine, não tem sido tão fácil de exportar quanto a visão cómica francesa de Montaigne tem provado ser.

O neocristianismo dogmático de T. S. Eliot levou-o a preferir Pascal

É o velho ditado em que a panela diz para a sertã: «Chega-te para lá que me enfarruscas!» Neste nosso tempo de fogões eléctricos e a gás butano, dificilmente os utensílios de cozinha se enfarruscam. Aquele é, no entanto, o provérbio português que, segundo creio, melhor corresponde ao provérbio francês do tempo de Montaigne e à versão inglesa referida por Bloom. No texto inglês lê-se: *It is the old saying: The pot calls the kettle black*. Em Montaigne encontramos o seguinte: *C'est ce qu'on dict: le fougion se moque de la poele* (in *Essais*, III, 5.º Ensaio, «Sur des Vers de Virgil», Paris, UGE, 10/18, 1965, p. 142).

em vez de Montaigne, o que é uma escolha espiritual possível, mas um julgamento literário insuportável. Eliot passou pelo embaraço de ter de escrever uma introdução para os *Pensamentos* de Pascal, que são um caso grave de má digestão em relação a Montaigne, tão grave que roça aquilo que muitos condenariam como sendo um escandaloso plágio. Houve quem suspeitasse que Pascal havia escrito os seus *Pensamentos* com um exemplar dos *Ensaio*s de Montaigne aberto à sua frente. Quer isto seja ou não verdadeiro, constitui uma metáfora adequada para a canibalização ressentida e dispéptica da obra de Montaigne. Quase estamos na situação de uma das primeiras histórias de Borges, «Pierre Menard, Autor do *Quixote*», com Pascal como Menard e Montaigne como Cervantes. Eis aqui uma das minhas justaposições favoritas, o pensamento 358 de Pascal seguido de um grande momento do ensaio culminante de Montaigne, «Da Experiência»:

O homem não é anjo nem besta e, por isso, quem quer passar por anjo acaba por se mostrar uma besta¹.

Eles querem sair deles mesmos e escapar do homem. Isso é loucura: em vez de se transformarem em anjos, transformam-se em bestas; em vez de se elevar, rebaixam-se.

Montaigne tem as suas fontes, que ele revê e transcende por intermédio do seu eu forte. Tudo o que Pascal tem é Montaigne, que ele não deseja, mas por quem está obcecado. O resultado é duplamente lamentável: Pascal ralha-nos, simplesmente; Montaigne acusa alguns de nós de uma loucura idealizante. Pascal reduz-nos aos nossos actos; Montaigne está preocupado com o nosso ser essencial. Porque estaria Pascal tão obcecado por Montaigne? Eliot insiste no facto de que Pascal estudou Montaigne a fim de o demolir, mas sem o conseguir, pois era como atirar granadas de mão para dentro de um nevoeiro. Montaigne, garante-nos Eliot, era «um nevoeiro, um gás, um fluido, um elemento insidioso», o que deve constituir a mais extravagante descrição de Montaigne que alguma vez foi feita. A intenção da detestável metáfora de Eliot é revelada quando o autor de *Assassínio na Catedral* insiste em que Montaigne «conseguiu dar expressão ao cepticismo de todos os seres humanos», Pascal e Eliot incluídos, sem dúvida.

Julgo que isto está, pura e simplesmente, errado, estando-se além disso a subestimar Montaigne, cuja originalidade e poder não emanam do seu cepticismo limitado – o qual, no fim de contas, tem a preocupação de se manter como um cepticismo católico. Com toda a sua irónica modéstia,

Sigo a versão portuguesa dos *Pensamentos* de Pascal da autoria de Américo de Carvalho (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1978; introdução e notas do tradutor; prefácio de Manuel Antunes).

Montaigne escreve como um carismático, um pouco à maneira de Hamlet. Aquilo que mais nos toca não é o cepticismo derivante de Montaigne, mas a sua personalidade fortemente original, a primeira personalidade a ser exposta por um escritor como matéria da sua obra. Walt Whitman e Norman Mailer são descendentes indirectos de Montaigne, tal como Emerson e Nietzsche são a sua progenitura directa. Pascal, o seu aspirante a destruidor, é uma das vítimas involuntárias de Montaigne. Ele não é um nevoeiro, um gás ou um fluido, mas sim um homem completo, natural, e como tal uma ofensa aos que desesperadamente suplicam a graça, como acontece com Pascal e Eliot, nenhum deles um escritor cómico, embora sejam ambos ironistas consideráveis.

O estudo de Donald M. Frame tem um título esclarecedor *Montaigne's Discovery of Man* [«A Descoberta do Homem por Montaigne»], e embora a parte final do século XVI possa parecer um pouco tardia para uma tal descoberta, certo é que é mais difícil nomear um precursor autêntico para Montaigne que para Freud. Montaigne imputa tudo a Séneca e a Plutarco e, na verdade, faz neles uma pesquisa minuciosa, mas só para tentar encontrar material. Montaigne é seguramente um autor original; a autoconsciência nunca antes havia sido expressa tão bem e tão completamente. O milagre de Montaigne é que quase nunca se mostra «consciente de si mesmo» [*self-conscious*] no sentido corrente, negativo, que a expressão hoje tem na língua inglesa. Não se elogia ninguém dizendo que «é uma pessoa consciente de si mesma». Montaigne fala acerca de si mesmo ao longo de oitocentas e cinquenta páginas, e nós queremos ainda mais dele, porque ele representa não todos os homens (e seguramente não todas as mulheres), mas praticamente qualquer homem que tenha o desejo, a capacidade e a oportunidade de pensar e de ler.

Era este o seu dom ou carisma, e é muito difícil de explicar. Emerson, que tão bem o viu, não conseguiu comentá-lo, e os estudiosos de Montaigne também não. A melhor pista de que tenho conhecimento é o Sócrates de Platão, que perseguiu Montaigne como um fantasma. O historiador suíço Herbert Lüthy acreditava que todo o Montaigne se encontrava numa das suas afirmações mais fortuitas: «Quando brinco com a minha gata, quem me garante que ela não se diverte mais comigo do que eu com ela?» Isto constitui um avanço em relação ao perspectivismo; melhor, avanço divertido¹ e socrático. Contudo, o Sócrates de Platão um dualista, que sobrevaloriza a alma em detrimento do corpo, enquanto Montaigne é um monista, que recusa magoar o corpo a fim de agradar à alma. Mesmo Sócrates é uma pista que por si só não chega. O que é que deu a Montaigne a clareza de ver e de escrever a verdade acerca de si mesmo? A maior parte

Divertido [*playful*]. Acerca desta noção de divertimento e da sua associação à ideia de jogo (*play*), veja-se nota da p. 139.

dos leitores está de acordo quanto ao facto de que o ensaio mais grandioso é aquele que Montaigne coloca cuidadosamente como conclusão do seu livro, o ensaio intitulado «Da Experiência». Volto-me agora para esse ensaio com o objectivo de procurar o segredo de Montaigne, se é que sou capaz de o descobrir.

O MELHOR ENSAIO do próprio Emerson intitula-se muito naturalmente «Experiência», e nele encontra-se um momento particular – que é, entre outros, o meu favorito – que demonstra eloquentemente aquilo que Emerson aprendeu com o seu mestre Montaigne: «E não podemos dizer pouco da nossa necessidade inerente de ver as coisas em termos pessoais, ou saturadas com os nossos humores. E, contudo, é Deus o nativo destes rochedos inóspitos. Essa necessidade transforma-se, no domínio dos princípios morais, na virtude capital da autoconfiança. Devemo-nos agarrar bem a esta pobreza, por mais escandalosa que ela seja, e, por intermédio de vigorosas auto-recuperações, após as arremetidas da acção, possuir mais firmemente o nosso próprio eixo.»

«Pobreza» equivale aqui a necessidade imaginativa, tal como virá a acontecer na poesia de Wallace Stevens. Que sentido tinha a «pobreza» de Montaigne, a sua necessidade imaginativa, para os leitores dos seus *Ensaaios*? A necessidade e o carisma eram uma só coisa, e explicam o que ele tinha em mente para nós. Montaigne receia tanto a sua melancolia como a nossa, e propõe a sua sabedoria como antídoto para as duas. A sua melancolia é ela própria canónica, e a sua sabedoria foi nisso que se tornou. Acerca da melancolia canónica, a minha preferência vai para o resumo de Maggie Kilgour no estudo intitulado *From Communion to Cannibalism* [«Da Comunhão ao Canibalismo»]:

Associada a teorias sobre a influência das estrelas, ou seja, a infusão de poderes externos no corpo, a melancolia antecipa as teorias sobre a influência poética, tendo sido identificada desde o seu começo com a personalidade artística, a qual era vista como sendo essencialmente ambivalente. A melancolia era vista simultaneamente como um humor e como uma doença e, através da fusão das teorias opostas de Galeno e de Hipócrates, simultaneamente como uma maldição e como uma bênção. Era sinal simultaneamente de um *génio* e de um *demónio* perverso, ambos no antigo sentido de um bom espírito e de um mau espírito que presidem à vida dos homens, e mais tarde no sentido moderno de qualidades inatas.

A melancolia, ou a ambivalência artística, tem muito a ver com a angústia estética de se não ser autocriado, como acontece num grande poeta e anjo caído em desgraça, o Satanás de Milton, que era Lúcifer até ao momento da que-

da. Em Montaigne, a melancolia é central desde muito cedo, nomeadamente no Livro I, ensaios 2 e 3 – «Da Tristeza» e «Os Nossos Sentimentos Vão para além de Nós» –, mas estas verificações não nos dizem muito. Em Montaigne, a melancolia autêntica, ou da maturidade, transcende as ambivalências do estatuto de autor, e volta-se para as grandes sombras da dor e da morte. A maior, e talvez a única, amizade na vida de Montaigne foi Étienne de La Boétie, dois anos mais velho do que ele. Após seis anos de estreitas relações, La Boétie morreu subitamente, com trinta e dois anos de idade. Talvez porque nunca mais quisesse sofrer uma perda semelhante, Montaigne não se permitiu ter qualquer verdadeira amizade após aquela morte. A visão cristã, ou paulina, da morte, que a encara como uma anormalidade surgida em consequência da queda, não é a de Montaigne. Tal como Hugo Friedrich observa, Montaigne não se dá ao trabalho de entrar em polémica contra a posição cristã, mas ignora-a, simplesmente, porque para ele essa posição é irrelevante. Apesar da devoção que tem por Sócrates, Montaigne não partilha do sentido socrático da imortalidade da alma, para já não falar da doutrina cristã de sobrevivência depois da morte. Nada podia ser menos cristão (ou mais engraçado) que o conselho de Montaigne acerca dos preparativos para morrer, que se encontra em «Da Fisionomia», Livro III, ensaio 12:

Se não sabes como morrer, não te preocupes; a Natureza te dirá na altura o que fazer, detalhada e adequadamente. Ela fará por ti esse trabalho na perfeição, não vale a pena matutares muito nisso.

Complicamos a vida com preocupações acerca da morte, e a morte com preocupações acerca da vida. Uma atormenta-nos, a outra assusta-nos. Não é contra a morte que nós nos preparamos; isso é uma coisa demasiado fugaz. Um quarto de hora de sofrimento, sem prejuízo, não merece quaisquer preceitos especiais. Para dizer a verdade, nós preparamo-nos contra os preparativos da morte.

Para Montaigne, contar a verdade é, finalmente, o contar «Da Experiência», que é o último ensaio e o que surge logo após aquela rejeição do acto cristão de morrer. O ceticismo natural submete-se ao conhecimento natural, tão-só para regressar aos limites do que se pode conhecer e a Sócrates: «É a partir da minha experiência que eu afirmo a ignorância humana, que é, em minha opinião, o facto mais certo da escola do mundo. Aqueles que não inferem a sua própria ignorância de um exemplo tão vão quanto o meu, ou quanto o deles, que o reconheçam por intermédio de Sócrates, o mestre dos mestres.»

O que fica para além da ignorância é aquilo a que Freud viria a chamar o reconhecimento de que o *ego* é sempre um *ego* corpóreo, uma verdade que Montaigne articula mais habilmente:

Em suma, todo este fricassé que eu aqui escrevinho não é mais do que um registo dos ensaios da minha vida, a qual, para a saúde espiritual, é suficientemente exemplar se se tomarem as suas instruções ao contrário. Mas quanto à saúde do corpo, ninguém possui uma experiência mais útil do que eu, que a exhibo pura, de modo nenhum corrompida ou alterada por arte ou teorização. A experiência encontra-se exactamente em cima da sua pilha de estrume no que respeita à medicina, onde a razão lhe deixa o caminho inteiramente livre.

A razão diz provavelmente respeito ao «ser», e Montaigne, como ele insiste em dizer, não descreve o ser; descreve a passagem, e a nossa saúde do corpo é uma história só da passagem. A experiência é passagem; isto virá a ser a filosofia de toda a literatura depois de Montaigne, de Shakespeare e Molière até Proust e Beckett. Montaigne dispôs-se a representar o seu próprio ser unicamente para desvelar a verdade de que o eu é uma passagem ou transição, um atravessamento. Se o eu é movimento, então o cronista do eu não se pode sempre lembrar daquilo que «quis dizer». Sabedoria não é conhecimento, porque o conhecimento, ilusório em si mesmo, cai no «quis dizer». Ser sábio é falar o que passa, e embora Montaigne possua sempre um eu, o eu está sempre a passar para o eu, tal como o tom se entrega ao tom:

Devemos aprender a suportar aquilo que não conseguimos evitar. Tal como acontece com a harmonia do mundo, a nossa vida é composta de coisas contrárias, e também de tons diferentes, agradáveis e desagradáveis, vivos e monótonos, baixos e altos. Se um músico só gostasse de um tipo, o que é que ele teria para dizer? Ele tem de saber como os utilizar em conjunto e como combiná-los. E o mesmo devemos nós fazer com o bem e o mal, que são substanciais com a nossa vida. A nossa existência é impossível sem esta mistura, e um elemento não é para ela menos necessário do que o outro. Tentar dar coices na necessidade natural equivale a imitar a tolice de Ctesifonte, que levou a cabo um concurso de coices com a sua mula.

Não posso afirmar que aceito facilmente este conselho, embora saiba que ele é pleno de sabedoria. Todavia, enquanto escoiceador contra a necessidade natural, não me dói verificar que num concurso de coices com uma mula eu estou condenado a perder. Em Montaigne, isto é o prelúdio para uma discussão honesta acerca do seu interminável sofrimento causado pela pedra no rim, e acerca do irónico consolo que lhe é dado pela sua própria mente: «Mas tu não morres de doença, mas sim de estar vivo. A morte já te mata bem sem o auxílio da enfermidade. E as enfermidades têm afastado a morte para alguns, que viveram mais tempo por pensarem que estavam a caminho da morte.»

Fica-se sem saber muito bem até onde vai a ironia destas afirmações, mas à medida que nos aproximamos das últimas páginas do ensaio a experiência da ironia torna-se mais intensa:

Eu, que me gabo de abraçar tão assídua e particularmente os prazeres da vida, quando os encaro com minúcia não vejo neles virtualmente mais nada a não ser vento. E então? Todos somos vento. E até mesmo o vento, mais sabiamente do que nós, gosta de fazer barulho e de se movimentar, e está satisfeito com as suas próprias funções, sem aspirar à estabilidade e à solidez, que são qualidades que não lhe pertencem.

Montaigne afirma aqui em simultâneo tanto a limitação como a liberdade: dos prazeres da vida, do eu, dos seus *Ensaaios*. Podemos ser tão sábios quanto o vento se não insistirmos em qualidades que não possuímos. Por mais irónico que possa ser, este ensaio mantém-se como uma defesa do eu, dos prazeres naturais e da escrita de Montaigne, ao mesmo tempo que reconhece que todos são fenómenos passageiros. Mas, tal como se continua a insistir no ensaio, basta viver adequadamente durante essa passagem:

Somos uns tolos muito grandes. «Ele passou a vida na preguiça», dizemos nós. «Não fiz nada hoje.» O quê, não viveste? Essa é não só a mais fundamental, mas também a mais ilustre das tuas ocupações... A nossa obrigação é compor o nosso carácter, não livros, e ganhar não batalhas nem terras, mas ordem e tranquilidade na nossa conduta. A nossa grandiosa e gloriosa obra-prima é viver apropriadamente.

Estas palavras tinham uma acrimónia especial para Montaigne e para os seus primeiros leitores, pois o seu contexto imediato era o de uma guerra civil brutal entre três contendores: a Liga Católica, chefiada pelos Guises; os Protestantes, chefiados por Henrique de Navarra; e os monárquicos, chefiados por Henrique III, o último dos reis valões. Ordem e tranquilidade são hoje em dia, no entanto, difíceis de alcançar de uma maneira permanente, e por isso aquela passagem conserva toda a sua pungência. À medida que «Da Experiência» progride para o seu zénite, a sabedoria vai competindo com a ironia pelo predomínio retórico. Sócrates é novamente citado para uma homenagem em larga escala, introduzida por uma observação encantadora: «Nem há nada mais notável em Sócrates do que o facto de, na sua velhice, ele ter encontrado tempo para receber lições de dança e para aprender a tocar instrumentos musicais, e considera esse tempo bem gasto.» Na ponta final da sua vida, Montaigne emula Sócrates com o lema: «Quanto mais curta é a minha posse da vida, tanto mais intensa e preenchida a devo tornar.» Temos estado a construir a nossa compreensão de Montaigne em torno da exaltação

que este faz da vida comum, a qual ofendeu Pascal e o levou a revê-la através de pequenas surripíadelas, mas, no seu contexto pleno, ela domina-nos completamente e faz-nos esquecer Pascal:

Eles querem sair deles mesmos e escapar do homem. Isso é loucura: em vez de se transformarem em anjos, transformam-se em bestas; em vez de se elevarem, rebaixam-se. Estes humores transcendentais assustam-me, como os lugares altos e inacessíveis; e nada é para mim mais difícil de suportar na vida de Sócrates que os seus êxtases e possessões pelos seus demónios, nada é tão humano em Platão como as qualidades em virtude das quais, segundo dizem, ele é chamado divino. E das nossas ciências, as que me parecem ser mais terrenas e inferiores são as que mais alto se elevaram. E não encontro nada tão humilde e tão mortal na vida de Alexandre quanto os seus devaneios acerca da sua imortalização. Filotas deu-lhe uma ferroada cheia de graça com a sua resposta numa carta em que o felicitava por o oráculo de Júpiter Ámon o haver colocado entre os deuses: «No que a si diz respeito, estou muito contente por isso; mas há razões para ter pena dos homens que têm de viver com e obedecer a um homem que excede e não está satisfeito com as proporções de um homem.»

Em minha opinião, esta passagem toca um dos limites da arte do ensaísta; a sua força é sublime na rejeição que faz dos melhores – Sócrates e Alexandre – no que estes têm de pior. Estamos para além da melancolia do escritor e das suas ambivalências; não encontramos qualquer sentimento de se chegar atrasado no confronto de Montaigne com os antigos, a quem ele presta homenagem, mas que julga através do teste humano da sabedoria. Conforme Frame afirma, Montaigne humanizou o seu humanismo, e a sabedoria depende do único conhecimento que temos a certeza de obter: como viver. Mas colocar a questão nestes termos equivale a perder Montaigne e, por isso, precisamos de voltar continuamente à sua própria escrita a fim de renovar uma sabedoria canónica que em nenhum outro lado se encontra à nossa disposição. O ensaio «Da Experiência», sábio como é, tem importância sobretudo porque as suas afirmações se fundam numa música cognitiva que não conseguimos ouvir em mais lado nenhum:

É uma absoluta perfeição e virtualmente divino saber como desfrutar devidamente o nosso ser. Procuramos outras condições porque não compreendemos a utilidade da nossa própria condição, e saímos para fora de nós mesmos porque não sabemos como é lá dentro. Contudo, não há qualquer vantagem em nos pormos em cima de andas, pois em cima das andas temos, mesmo assim, de andar com as nossas pernas. E no mais majestoso trono que exista no mundo nós continuamos, mesmo assim, sentados unicamente no nosso próprio traseiro.

Pascal deve ter sido levado a uma agonia considerável por esta visão cómica, que não dá qualquer latitude a anelos transcendentais, a desafios de fé e à tragédia de um Deus que se esconde a si próprio. À medida que caminhamos aos tombos em direcção a uma nova Idade Teocrática, aquelas quatro frases de Montaigne devem servir-nos de talismã apotrópico para afastar os traficantes do apocalipse. Montaigne ajuda-nos a centrar o Cânone Ocidental porque um leitor individual pode localizar o eu, por mais engelhado que este esteja, utilizando Montaigne como roteiro. Até ao advento de Freud, quase nenhum outro moralista secular nos deu tanto, e sou de opinião que a melhor homenagem que hoje podemos prestar a Freud é vê-lo como o Montaigne da nossa Idade Caótica.

O POETA-ROMANCISTA vitoriano George Meredith, que escreveu uma comédia elevada à maneira de Molière naquele que é o seu melhor romance, *O Grande Egoísta*, também compôs um *Essay on Comedy* [«Ensaio sobre a Comédia»] em que nos dá um Molière posicionado bastante precariamente entre os elementos da classe média-alta do seu público, representando ao mesmo tempo para a corte e para a cidade, mas com o coração secretamente centrado na cidade. Isto é, muito possivelmente, uma idealização, uma vez que Molière, filho de um estofador, mais ainda que Shakespeare, filho de um fabricante de luvas, parece ser o comediógrafo da Idade Aristocrática. Montaigne, na sua fase final, associou a sua postura face à vida, à postura das pessoas comuns; mas Molière, tal como Shakespeare, raramente nos dá um vislumbre das suas simpatias mais profundas. Tal como Montaigne, ele é um naturalista e talvez mesmo um céptico, e é com certeza tão secular quanto Shakespeare.

A atitude pragmática de Aristófanes é partilhada pelo Molière adepto do senso comum, que fora disso recalca o espírito de Aristófanes, o qual seria pouco apropriado para a corte de Luís XIV. Para Molière, Deus significa, na prática, o seu monarca magnanimamente glorioso, sem cuja simpatia e apoio frequente Molière não teria sobrevivido aos seus inimigos, os sectários de Paris. O Rei-Sol é um pilar da cautelosa carreira de Molière; o outro é uma religiosa devoção ao teatro, onde o seu trabalho como dramaturgo, actor e director de uma companhia de reportório acabou por lhe consumir a vida. Molière teve uma morte lendária após a quarta representação d'*O Doente Imaginário* (1673)¹, uma farsa que ele

O Doente Imaginário. É esta, sem dúvida, a tradução mais consentânea do título da obra de Molière: *Le Malade Imaginaire* – tal como, aliás, se encontra na versão (sem indicação do nome do tradutor) publicada em 1967 (Livraria Civilização, Barcelos). Juntamente com esta peça, o mesmo volume inclui ainda traduções d'*O Misanthropo* e *As Sabichonas* [*Les Femmes Savantes*]. Não posso, porém, deixar de sublinhar a deliciosa tradução que António Feliciano de Castilho fez de *Le Malade Imaginaire* com o título *O Doente de Scisma*.

havia escrito e encenado, tendo ainda representado o papel principal, apesar de se encontrar gravemente doente. Tinha cinquenta anos, e passara trinta deles na vida de teatro.

O deslocamento canónico é uma operação bastante simples no nosso moribundo mundo académico, mas muito mais difícil de levar a cabo na atmosfera prática do palco, onde Molière não está mais ameaçado que Shakespeare, uma vez que o público de teatro, ao contrário do público académico, pode sempre votar com os pés. Molière está, por isso, em melhores condições de sobreviver na América do que Montaigne, apesar de Molière seguir Montaigne na demonstração da natureza evasiva da verdade, que não é uma demonstração bem-vinda pelos idealistas e pelos ideólogos que tomaram de assalto a Academia em nome da justiça social. Os novos puritanos, tal como os antigos, não vão receber Montaigne ou Molière de braços abertos. No caso de Molière, isso pouco importa. Talvez ele venha a manter vivo o espírito do cepticismo de Montaigne na nossa deriva em direcção a outra Idade Teocrática, na qual provavelmente poucos acharão que a verdade é inteiramente evasiva, e na qual o próprio Montaigne provavelmente irá desaparecer juntamente com Freud.

Nas comédias de Molière, tal como nos ensaios de Montaigne, a verdade é sempre evasiva, sempre relativa, sempre posta em guerra por indivíduos opostos, ou por doutrinas opostas ou por escolas opostas. Na eventualidade de conseguirmos chegar à própria consciência de Molière, e pondo de parte a sua evidente infelicidade doméstica, verificamos que uma fé inquebrantável no teatro lhe deve ter dado um certo distanciamento ou serenidade, que gostamos de atribuir a Shakespeare. Com os dois dramaturgos supremos simplesmente não se sabe, e talvez seja assim que deva ser. Quando nada lhe escapa (como acontece em Molière), a visão cómica elevada é com certeza incómoda e, por fim, até mesmo assustadora. Não consigo ler Molière, ou assistir a uma representação d'*O Tartufo* ou d'*O Misanthropo*, sem reflectir acerca das minhas piores qualidades, bem como acerca das medonhas qualidades dos meus inimigos. Em Molière deparo com figuras obsessivas, mas, ao contrário das poderosas figuras grotescas de Ben Jonson, os fanáticos de Molière não são apresentados como caricaturas. O génio quase único de Molière consiste em escrever aquilo a que chamo «farsa normativa», que está perto de ser um oximoro, mas que consegue ser um oximoro convincente.

Jacques Guicharnaud observou memoravelmente que as peças de Molière «mostram que a vida de toda a gente é um *romance*¹, uma farsa, uma desgraça», a fim de que o espectador «seja levado a um estado de má-fé para evitar duvidar de si mesmo». Com entusiasmo justificado, Guicharnaud

«Romance» corresponde ao inglês *romance*, e não a *novel*. Acerca desta questão, veja-se a nota da p. 142.

avançava com a afirmação de que as maiores peças de Molière provam que a alma «é essencialmente vício, acompanhado de uma ilusão de liberdade». Isto pode ser um pouco severo, uma vez que em Molière existe o suficiente de Montaigne para que nos seja dado um sentido de algo mais na alma que não é vício nem liberdade ilusória. Seja qual for essa qualidade mais agradável, a sua maior diferença em relação a Montaigne é que o sentido de «passagem», tão prevalecente nos *Ensaio*s, é em Molière substituído pela força da repetição. Montaigne muda, mas as personagens de Molière não podem fazê-lo. Têm de continuar a ser aquilo que eram antes. Montaigne escuta-se a si mesmo, como o fazem Iago e Hamlet, e é exactamente isso o que os protagonistas de Molière não fazem.

Por consenso geral, as obras-primas de Molière são *O Misanthropo*, *O Tartufo* e o muito ambivalente *D. João*, uma peça mais em prosa que em verso, e que não é fácil de analisar como comédia, pelo menos hoje em dia. Já vi *D. João* representado como se Molière admirasse completamente o seu protagonista, e como se ele o condenasse totalmente; nenhuma das representações resultou. *O Misanthropo* e *O Tartufo* são peças menos problemáticas, embora bastante complexas. Nunca haveremos de saber se, entre todas as suas peças, Shakespeare tinha uma relação particularmente íntima com *Hamlet*, embora os críticos tenham conjecturado isso mesmo durante séculos. Existe um elo entre Alceste, o misantropo, e Molière, que criou, encenou e representou o papel daquela que é a mais interessante de todas as suas personagens; mas esse elo, seja ele qual for, dificilmente é uma identidade. Onde está a verdade n' *O Misanthropo*? Que devemos nós pensar e sentir acerca de Alceste? A natureza evasiva da verdade em Molière é, em parte, o efeito espiritual de Montaigne em Molière, mas é muito mais o resultado do temperamento muitíssimo original de Molière.

O MISANTROPO é, acima de tudo o mais, uma peça com uma vitalidade chocante; Molière devia estar possuído por uma força demoníaca quando a compôs. De cada vez que vejo ou releio esta peça, fico sempre alarmado com a sua velocidade e energia; é uma espécie de *scherzo* violento do princípio ao fim.

FILINTO: Que foi? Que vos atormenta?

ALCESTE: Peço que me deixeis.

FILINTO: Mas porque não me dizeis a razão de vossa cisma?

ALCESTE: Digo-vos que me deixeis! Parti para longe daqui!

FILINTO: E não ouvireis sequer os outros sem vos zangar?

ALCESTE: Eu zango-me porque assim quero e também não quero ouvir.

Alceste, repudiando ferozmente o seu amigo por este ter cumprimentado calorosamente um conhecido, estabelece de imediato o excesso cómico que constantemente o marca. O vigor que põe nas respostas em todos os pontos da peça podia ser considerado tanto «heróico» como «lunático», pois é ambos; mas considerá-lo «quixotesco» não ajuda nada. Tal como acontece com Tartufo e D. João, Alceste é demasiado forte para o seu contexto, que é só um salão. Tartufo é um hipócrita religioso sublime, tal como o Perdoador de Chaucer, mas a sua satisfação é tão afrontosa que alguns críticos o compararam a esses vitalistas heroicamente de má reputação chamados Mulher de Bath e Falstaff. O modo da energia de D. João é estranhamente como o de Iago, e constitui uma outra profecia do niilismo moderno.

Há uma curiosa dialéctica em Molière que se assemelha à tendência de Shakespeare de enriquecer as personalidades, afastando-as de uma comunhão com os outros. Alceste, Tartufo e D. João assemelham-se a Hamlet, Iago e Edmundo no facto de que o preço a pagar pela enérgica ambivalência é uma separação drástica e distante de toda a gente. Filinto é o Horácio de Alceste, enquanto Tartufo e Iago unicamente têm as suas vítimas. D. João tem o seu esforçado criado, Esganarelo, enquanto Edmundo unicamente tem o «vosso nas fileiras da morte». Acho um pouco desconcertante que os dois maiores dramaturgos desde os atenienses dêem ambos a entender que nos tornamos mais exuberantes, por mais negativamente que seja, quando estamos separados dos outros do que quando partilhamos os nossos seres; mas não creio que esta semelhança entre Shakespeare e Molière seja acidental.

Qual é a verdade acerca de Alceste? Será que a sua natureza evasiva da verdade nos compromete para sempre a uma perspectiva ambivalente acerca dele? Richard Wilbur, que conseguiu o milagre de pôr Alceste a falar em verso americano, faz uma avaliação subtilmente objectiva que se me afigura um pouco severa:

Se Alceste tem uma paixão pelo que é autêntico, e tem-na de verdade, essa paixão fica infelizmente comprometida e é explorada pelo seu grande, inconsciente egoísmo... Tal como muitas pessoas indignadas e desprovidas de humor, ele é exigente para com toda a gente excepto para com ele mesmo, e não se apercebe disso no momento em que não consegue atingir o seu próprio ideal... Vítima, como todos à volta dele, da debilidade moral dos tempos, não consegue ser incontestavelmente o Homem de Honra – simples, magnânimo, apaixonado, decidido, verdadeiro. Distingue-se por ter consciência desse ideal, e por conseguir dar-lhe corpo aqui e ali; a sua imperfeição cómica consiste numa confusão quixotesca de si mesmo com o ideal,

em se dispor a distorcer o mundo para servir os seus próprios objectivos histriónicos e de auto-ilusão. Paradoxalmente, portanto, o defensor dos sentimentos verdadeiros e das relações honestas entre as pessoas acaba por ser a personagem mais artificial, mais distante, mais em perigo de cair naquela não-entidade e naquele isolamento de que todos estão em fuga no mundo tagarela, oco desta peça. Ele tem continuamente de fingir ser o que não é, a fim de acreditar na sua própria existência.

Isto é ao mesmo tempo brilhante e preciso, e não confere grande coisa a Alceste. Contudo, não encerra toda a verdade, pois o espectador/leitor de Molière/Wilbur continuará a preferir o eternamente ofendido Alceste a todas as restantes personagens da peça. Tente-se substituir «Alceste» por «Hamlet» na primeira frase daquela passagem que citei, e depois leia-se todo o resto como se fosse um comentário a Hamlet. Alguns pontos não se aplicam: Hamlet tem sentido de humor, é terrivelmente exigente consigo mesmo, e carece de um aspecto quixotesco. Mas à medida que a passagem continua, o que Wilbur diz acerca de Alceste podia muito bem ser aplicado a Hamlet. Não sabemos se Molière quis que Alceste fosse uma crítica ao próprio Molière, tal como não podemos saber se Shakespeare representou alguma das suas próprias qualidades em Hamlet. Mas Alceste afigura-se-me, na verdade, como a única personagem em Molière com a inteligência moral (se bem que não com o humor) que lhe permitiria escrever uma peça da autoria de Molière, e é já antigo o reconhecimento de que Hamlet, autor de muito daquilo que constitui a peça dentro da peça, poderia muito provavelmente ter escrito *Hamlet*.

John Hollander tece alguns comentários acerca da peculiaridade do que acontece quando uma peça tem um satirista por protagonista. Até mesmo Tartufo, o hipócrita, e D. João, o libertino, são satiristas de um certo tipo, e quanto a Alceste, esse é um dos satiristas mais violentos. Uma parte do talento extraordinário de Molière reside no facto de que a sua comédia é muito mais abrangente que a sua sátira. Por isso, Alceste torna-se obrigatoriamente um crítico da sociedade que, por sua vez, é criticado pelo *O Misanthropo*. A perspectiva de Hollander é a de que a peça se deve defender do protagonista satírico. Por isso, a fim de manter *Romeu e Julieta* como tragédia, Shakespeare tem de matar Mercúcio antes que ele absorva demasiadamente o nosso interesse. Contra a opinião de Richard Wilbur, que representa o que há de melhor na tradição crítica respeitante a Alceste, eu proponho que se veja, em parte, *O Misanthropo* como uma autodefesa em relação a Alceste, tal como a peça *Hamlet* é, parcialmente, uma defesa em relação ao feroz intelecto de Hamlet. Alceste tem todas as falhas cómicas que Wilbur aponta, e mais ainda, mas ele tem também a

dignidade estética de um autêntico satirista social e de um psicólogo moral de considerável distinção.

Apesar de todos os seus defeitos cômicos, Alceste acaba por ganhar a nossa simpatia, e até a nossa admiração, porque Molière, tal como Shakespeare, compreendeu aquilo a que chamo a estética da representação de alguém num estado em que se sente ofendido, enfurecido por provocações intoleráveis. Tanto o espectador como o leitor não conseguem deixar de se identificar com uma tal representação, talvez porque, em última instância, nós ficamos ofendidos com a necessidade de morrer. Alceste é tão ofensivo quanto se sente ofendido, e é um triunfo cômico. Mas o seu contínuo fingimento de ser o que não é, tal como o de Hamlet, é mais do que uma tentativa desesperada «para acreditar na sua própria existência», como Wilbur afirma. A intensidade histriônica de Alceste é uma sátira ofendida acerca da existência humana comprometida e, mais uma vez como Hamlet, a mente de Alceste está menos sem descanso do que nunca em descanso. Ambas as figuras pensam não demasiado, mas demasiado bem, e nenhuma delas consegue sobreviver no contexto a que está condenada. Hamlet corteja passivamente a morte; Alceste foge para um isolamento absoluto. Ambos possuem uma outra afinidade na rejeição que fazem das mulheres que amam. A coquete Celimena não é a doce Ofélia, mas cada uma delas é rejeitada porque os satiristas ofendidos, Alceste e Hamlet, impõem padrões impossíveis às amadas, tal como ao mundo, e por isso insistem em critérios que eles próprios nunca poderiam satisfazer. Este é um elemento crucial na comédia de Molière e na tragédia de Shakespeare, que convergem na manipulação do satirista como herói.

W. G. Moore – que, juntamente com Jacques Guicharnaud, me parece ser o crítico mais útil de Molière – avisa-nos quanto aos riscos de nos centrarmos na análise de Alceste em vez de na análise da estrutura da peça, o que equivale a sugerir novamente que a comédia subsume o satirista:

... é muito mais do que a personagem de Alceste que é aqui iluminado; trata-se de um problema, o problema de como os princípios conseguem viver num mundo difícil. Fazer desta grande peça um estudo da personagem significa limitar o alcance do seu drama. Toda a questão da natureza da sinceridade – envolvendo como envolve a vaidade, o costume, o despeito, a convenção – é um complexo conjunto de questões que condiciona a ordem e a estrutura da peça.

No entanto, Moore também vê como a personagem de Alceste é, na verdade, muitíssimo complexa, o bobo da peça, mas também o seu Hamlet, uma figura cuja compreensão nunca podemos dar por concluída:

Alceste é ridículo, no bom sentido, não porque censura à sociedade do seu tempo a insinceridade desta. Ele é anti-social porque recomenda, por razões de princípio, rumos de acção por intermédio dos quais ele está em posição de ganhar... Alceste é um símbolo de algo muito mais interessante e complicado.

Para apresentar a amplitude e a profundidade da caracterização de Molière, vale a pena tentar ver que qualidade evasiva é esta. Poderíamos chamá-la de confusão do geral e do pessoal. É uma tendência humana natural o facto de protegermos e defendermos as nossas acções através de apelos a um padrão existente fora de cada um de nós. Ao contrário, muitas vezes somos incapazes de ver como a nossa adesão a um tal padrão geral é uma consequência do interesse próprio e da vaidade... E o que Alceste pretendia, sem o saber, era reconhecimento, preferência, distinção... No decurso da dramatização do seu tema do amante misantrópico, a intensidade do poder criativo de Molière levou-o a esboçar uma figura muito para além de qualquer intenção, e que é comparável a Hamlet no seu amplo campo de sugestões pessoais, sociais, éticas, políticas, até mesmo teológicas.

Mas não confundimos todos o geral e o pessoal? E não era Molière, o actor-dramaturgo, quem desejava reconhecimento, preferência, distinção? Até mesmo Moore cai no erro de moralizar contra Alceste. Molière não cai. Ramón Fernández diz-nos que «Alceste é um Molière que perdeu a sua consciência do cómico». Tal como Fernández refere, Alceste sofre de um excesso: é demasiado virtuoso, demasiado sensato, demasiado forte, demasiado agressivo em nome da verdade, e até demasiado espirituoso para poder ser suportado por quem quer que seja. Alceste é a antítese do seu poeta: Molière, enquanto homem de teatro, não tinha qualquer estatuto especial, nem mesmo direito a um funeral decente. E enquanto cortesão de Luís XIV, o seu protector e patrono, Molière tinha de dissimular, de disfarçar as suas verdadeiras opiniões, e apontar sempre para mais do que aquilo que realmente dizia.

Enquanto desempenhava o papel de Alceste, o muito profissional director de reportório Molière deve ter com certeza reparado na singularidade de os três papéis femininos serem representados pela sua mulher desavinda, pela sua amante e pela actriz que persistia em rejeitá-lo. A relação entre Alceste e Molière é desconcertante, e deve fazer-nos desconfiar de todos os críticos moralistas. Surpreende-me que os críticos literários não gostem de Alceste (como eu gosto), porque ele fala pungentemente a todos os críticos que são diariamente inundados por vagas de versos maus:

Senhor, esta é matéria sempre delicada, todos nós gostamos que nos elogiem nossa inspiração. Mas disse eu um dia a um outro poeta de quem o nome não vos vou dizer e que uma vez me veio aqui ler alguns versos seus que é sempre

preciso ter a sensatez de ter grande império na enorme vontade que todos nós temos de nos pôr a escrever; é preciso ter freio nessas tentações de fazer brilhar o que é divertimento. É tal a impaciência de andar a mostrar as coisas que inventa esse nosso engenho, que as mais das vezes é por más personagens que no fim passamos¹.

O único argumento que se pode brandir contra Alceste é, em minha opinião, o que diz respeito ao fracasso do seu amor pela adorável e simultaneamente enigmática Celimena; mas os satiristas evitam tradicionalmente o casamento. Até mesmo aqui sou levado a defender Alceste dos críticos moralistas, os quais o associam a D. João porque tanto Alceste como o D. João se intitulam a si mesmos juízes absolutos em todos os domínios, incluindo o erótico. Por vezes desconfio que os críticos modernos de Molière o misturam com Racine, o que é tão estranho quanto seria fundir Montaigne com Pascal. É assim que Martin Turnell, em *The Classical Moment* [«O Momento Clássico»], assimila Molière à sua época, que se transforma na época de Racine, e logo depois *O Misanthropo* aparece como uma peça cujo protagonista se encontra num estado de histeria permanente. Escutamos o derradeiro abaixamento de nível da crítica moralista quando Turnell resmunga que «é em vão que desejamos que a ordem seja restabelecida, e que um bufão corrigido seja trazido de volta à norma do equilíbrio mental». Mas «que norma?», explodiria Alceste, e qualquer espectador no seu juízo perfeito seria obrigado a concordar com ele. A grandeza d'*O Misanthropo* desapareceria completamente se a sociedade fosse mentalmente equilibrada e se só Alceste fosse mentalmente perturbado. Recorro a Montaigne contra os críticos, e isto se quisermos livrar Alceste das mãos destes.

ESTAMOS HABITUADOS a descobrir em alguns aspectos de Hamlet um céptico do tipo de Montaigne, mas os nossos críticos não nos presenteariam com um Hamlet bufão. Ver Hamlet representado por um actor que não consegue (e que não deve) tocar o sublime constitui uma experiência terrível, mas em geral a nossa expectativa é a de que um actor poderoso e completo se ocupe do papel. Ver um actor inadequado representar Alceste como um bobo auto-iludido constitui uma experiência teatral sinistramente má. Os delíquios morais dos críticos têm feito muito mal à peça, pelo menos nos países de língua inglesa. Alceste exige um grande actor, tal como o próprio Molière era evidentemente um grande actor quando triunfou pela primeira vez no desempenho do papel. A tradição indica que Alceste, dirigido e representado por Molière, foi exibido como sendo consideravelmente mais do que um

Sigo a versão portuguesa de *O Misanthropo* da autoria de Luís Miguel Cintra (Estampa, Lisboa, 1973, 1990). Qualquer nova ocorrência remete para esta versão.

bufão autodestrutivo. A obra requer tanto um encenador como um actor que consigam conceber um satirista moral que conserva a força e a dignidade, mas que também se torna vítima, não de uma sociedade vingativa, mas do espírito da comédia.

Albert Bermel faz um julgamento muito duro de Alceste no seu livro *Molière's Theatrical Bounty* [«A Munificência Teatral de Molière»], que nos restantes aspectos até é um livro sensível. Esse julgamento não assenta nas costumadas razões moralistas, mas decorre do facto de Alceste ser um solitário, não um jacobino ou reformista, e ainda do facto de Alceste não ter coraçaõ para aceitar Celimena quando esta por fim se oferece em casamento. Mas os mesmos argumentos justificariam, então, a rejeição de Hamlet. Alceste não é tão inteligente quanto Hamlet, mas também nenhuma outra personagem literária o é, e Alceste, garante Bermel, «possui uma formidável coragem intelectual e moral», mas não uma personalidade muito admirável. Ninguém alguma vez se apaixonou por Alceste a não ser Jean-Jacques Rousseau, que descobriu no pretendente de Celimena uma personagem tão virtuosa quanto ele próprio. Tanto quanto se pode dizer, Celimena e Alceste não estão apaixonados um pelo outro, o que se ajusta ao espírito cómico da peça. Tal como Rousseau, Alceste só gosta de si mesmo, o que sem dúvida fez aumentar os seus encantos aos olhos de Rousseau.

Molière, que tem tanto de tortuoso como de profundo, não quis exaltar a sua antítese em Alceste, mas suspeito que ele se teria divertido com a desaprovação moral que o seu aristocrático misantropo tem provocado no nosso século caótico. Montaigne ensinou a Molière a natureza evasiva prática da verdade – uma lição soberba para um actor, e que teria trazido benefícios a Alceste se este a tivesse podido acatar, mas Alceste não podia fazê-lo. Diz-se que o dom de Molière era para a comédia, não para a tragédia, mas o que se verifica é que as suas comédias maiores são muito sombrias, apesar de nunca se tornarem tragicomédias, que não são um género francês. Tanto Montaigne como Molière evitam a visão trágica que Lucien Goldmann imputou a Pascal e a Racine em *The Hidden God* [«O Deus Oculto»]. Uma sensibilidade religiosa é muito diferente de uma crença religiosa, sobretudo numa época em que a crença é ainda imposta e em que a ausência de uma sensibilidade religiosa pode ser o elo crucial entre o ensaísta que escreveu «Da Experiência» e o dramaturgo d'*O Misanthropo*, *O Tartufo* e *D. João*.

Esse elo tinha de se manter oculto por razões de segurança, mas o seu lugar foi metaforicamente ocupado pelo desprezo, comum aos dois escritores, pela profissão médica. As sátiras de Molière aos médicos insinuam com astúcia algumas analogias entre medicina e teologia, uma insinuação que está delicadamente implícita em Montaigne. A passagem do humanismo para a celebração da vida comum, que Frame identificou em Montaigne, foi meticulosamente absorvida por Molière, cujo público ideal teria sido o dos homens

honestos que Montaigne havia posto no lugar do ideal humanista. A originalidade de Montaigne havia sido o auto-retrato, que dificilmente era matéria a partir da qual um comediógrafo pudesse construir a sua obra. A originalidade de Molière consistiu em progredir da farsa para uma espécie de comédia crítica, e esse progresso tinha necessidade de um catalisador não teatral. Presumo que Molière aceitou a sugestão de Montaigne, mas inverteu o auto-retrato ou virou-o do avesso. Alceste é a maior dessas inversões antitéticas, mas há outras e, através da representação deliberada de grandes figuras truncadas, elas seguem a descrição de Montaigne do homem total. Montaigne ensina uma conservação da vontade, levando à posse de si mesmo; Molière mostra a comédia sombria da satisfação da vontade, levando à abdicação de si mesmo e à paixão destrutiva. Alceste, vigoroso e admirável como eu considero que ele é, é a consequência directa de não agir segundo o aviso que conclui «Da Experiência». Quando queremos sair de nós mesmos e escapar do homem, caímos na loucura. Não nos elevamos até sermos anjos, mas baixamo-nos até sermos bestas. No final, ao ter o desejo de fugir para uma solidão deserta (por mais metafórica que ela seja), Alceste está a namorar tudo quanto Montaigne mais temia.

7

O Satanás e o Shakespeare de Milton

O LUGAR DE MILTON no Cânone é estável, embora ele pareça ser, de entre os poetas maiores, o mais profundamente ressentido no momento presente pela crítica literária feminista. Em conversa com John Dryden, Milton confessou uma vez, algo precipitadamente, que Spenser era o seu «grande modelo», uma observação que eu entendo agora como sendo uma defesa contra Shakespeare. Shakespeare foi ao mesmo tempo a fonte da verdadeira, se bem que escondida, ansiedade poética de Milton e, paradoxalmente, o obreiro da canonicidade de Milton. De todos os escritores pós-shakespearianos, foi Milton – mais do que Goethe, Tolstoi ou Ibsen – quem melhor explorou a representação shakespeariana da personagem e das suas mudanças, mesmo enquanto fazia furiosamente o possível por afastar a sombra shakespeariana. O Satanás de Milton é a mais shakespeariana de todas as personagens literárias depois das criações do próprio Shakespeare. Satanás é o herdeiro dos grandes heróis-vilões – Iago, Edmundo, Macbeth – e também dos aspectos mais sombrios de Hamlet, o contra-Maquível. Milton e Freud (que tinha um grande apreço por Milton) têm em comum a dívida recíproca para com Shakespeare, bem como a sua igualmente recíproca escapatória à dívida. No entanto, ser capaz de aguentar a força de Shakespeare e pô-la ao serviço de objectivos próprios pode constituir a aliança mais autêntica entre a ambivalência miltónica e freudiana, entre a rebelião de Satanás contra Deus e a guerra civil na psique.

O herói-vilão foi em larga medida inventado por Christopher Marlowe em Tamburlaine, um pastor da Cítia que veio a ser conquistador do mundo, e mais ainda em Barrabás, o autocomprazido Judeu de Malta, um humorista do mal. Há um caminho em linha recta que vai desde os grandes niilistas de Marlowe até aos primeiros monstros shakespearianos: o mouro Aaron, no trágico matadouro que é *Titus Andronicus*, e o corcunda Ricardo III. Todas estas figuras são demasiado grosseiras para terem tido qualquer influência na sensibilidade de John Milton. O niilismo intelectual do Satanás do *Paraíso Perdido* começa propriamente com o abismo dentro da consciência extraordinariamente ampla de Hamlet; mas os sotaques niilistas do anjo arruinado de Milton são escutados primeiro em Iago, o sofredor original de um sentimento de mérito ferido, o sentimento de ter sido preterido pelo seu general semelhante a um deus.

O mito declarado de Milton era o de que Shakespeare simbolizava a «natureza», querendo com isso significar um arrebatamento abrangente ou uma liberdade natural, enquanto ele, Milton, simbolizava a melhor ou a mais pura maneira de transcender a natureza de modo a alcançar o céu, ou pelo menos a representação do céu. Mas ninguém consegue suportar o céu de Milton por muito tempo de cada vez; o próprio Milton, um partido ou uma seita de um só homem, só dificilmente o conseguiria aguentar por um momento que fosse. O *Paraíso Perdido* é magnífico porque é convincentemente trágico, bem como épico; é a tragédia da queda de Lúcifer em Satanás, se bem que se recuse a mostrar-nos Lúcifer, portador da luz e filho da manhã, chefe das estrelas que hão-de cair. Nós só vemos o Satanás caído, embora tenhamos contemplado Adão e Eva antes, na altura e depois da queda. Num outro sentido do «trágico», o *Paraíso Perdido* é a tragédia de Eva e Adão, que, tal como Satanás, têm as suas qualidades inevitavelmente shakespearianas, mas parecem ser, mesmo assim, representações um tanto menos convincentes que Satanás, a quem é concedido mais de um eu interior em desenvolvimento, à maneira de Shakespeare. Esta pode ser uma pista para a agitada relação com o dramaturgo de *Otelo* e *Macbeth*, as peças que parecem ter contagiado mais intensamente o *Paraíso Perdido*. Ao rejeitar a inclusividade de Shakespeare, Milton foi mesmo assim capaz de se apropriar mais facilmente dela para o seu vilão do que para o seu herói e heroína, enquanto a evitava completa e fatalmente nos seus retratos de Deus e Cristo, que nada devem a Shakespeare, e talvez por isso se empobrecem como personagens dramáticas. Tudo quanto se pode dizer com segurança acerca do Deus de Milton é que ele é pomposo, defensivo e presumido, enquanto o Cristo de Milton, como eu já uma vez fiz notar, é reduzido a comandante de um ataque de carros blindados, uma espécie de Rommel ou Paton celestiais.

Quando Milton era um rapazinho de sete anos, Shakespeare morreu. Em 1632, quando foi publicado o poema de Milton «Sobre Shakespeare»,

Shakespeare tinha morrido há dezasseis anos. É preciso recordar sempre esta cronologia quando reflectimos acerca da ansiosa relação de Milton com o maior poeta da língua inglesa, talvez de qualquer língua. Já passaram mais de quarenta anos desde a morte de Wallace Stevens (em 1955), e todavia a sua presença continua a assombrar a poesia americana contemporânea. Shakespeare estava perigosamente perto de Milton no tempo. O poema de homenagem que este escreveu a Shakespeare é autenticamente um gesto de esconjuro, em particular nesta passagem:

*Querido filho da memória, grande herdeiro da fama,
Que necessidade tens tu de uma testemunha tão fraca do teu nome?
No nosso assombro e admiração, tu
Construíste para ti mesmo um monumento para toda a vida.*

Shakespeare, enquanto filho da memória e mãe das musas, é ele próprio uma musa masculina inspiradora de Milton, mas não de uma visão transcendental. «Assombro e admiração» está empiricamente correcto, aqui e ali, quando se trata do efeito de Shakespeare em qualquer outro poeta, mas estas qualidades eram secundárias nas aspirações de Milton. Tal como Dante, Milton queria escrever o poema divino ou, na prática, um Terceiro Testamento. Assombro e admiração são muito diferentes de verdade e veneração, e quanto à «natureza» shakespeariana, ela está muito longe de ser «revelação» do tipo de escritura sagrada ou miltónica. Macbeth e Satanás são ambos vítimas da sua própria imaginação; o primeiro pode representar uma ansiedade latente em Shakespeare, que talvez assim punia o seu próprio poder de imaginar, mas o segundo reflecte claramente a desconfiança de Milton na fantasia e nos gravames dela.

Enquanto profeta protestante ou, na verdade, enquanto o poeta protestante, Milton ficaria muito infeliz se soubesse que o *Paraíso Perdido* é hoje lido como ficção científica. Eu releio o poema constantemente, e sou tocado principalmente pelo assombro e pela admiração, pelo estranhamento do conseguimento miltónico. O que faz com que o *Paraíso Perdido* seja único é a sua surpreendente mistura de tragédia shakespeariana, épica virgiliana e profecia bíblica. O terrível *pathos* de *Macbeth* combina-se com o sentido de pesadelo da *Eneida* e com a afirmação da autoridade da Bíblia hebraica. Esta combinação faria qualquer obra literária ir a pique até nove braças de profundidade, mas John Milton, cego e fustigado pela derrota política, era insubmergível. É provável que não haja maior triunfo da vontade visionária na literatura ocidental. Em *Samson Agonistes* [«A Luta de Sansão»] e *Paradise Regained* [«Paraíso Reconquistado»] nós conseguimos sentir Milton a aceitar com muita dificuldade as suas perdas, mas no *Paraíso Perdido* ele ganha a todos os adversários, excepto no que respeita ao agonista escondido: Shakespeare.

O centro do leitor no *Paraíso Perdido* tem de ser Satanás. Para quase todos os exegetas eruditos, Satanás é como o rapaz que leva as chicotadas em vez do verdadeiro culpado, sendo claramente, no entanto, a maior glória do poema, só contrabalançada em parte pela extraordinária ampliação que, no Livro VII, Milton faz dos relatos hebraicos da Criação. Obviamente, Satanás é derrotado, mas também Iago e Macbeth o são por fim, depois de concluído o trabalho de herói-vilão, tal como Mefistófeles é derrotado no poema de Goethe pela ascensão de Fausto. Derrotas como estas são dialécticas, e dependem de quem fica a controlar a perspectiva do leitor. Iago, perplexo por Emília ter dado a vida para salvar a reputação de Desdémone, prefere morrer sob tortura a revelar os seus motivos, nem a si mesmo: «A partir de agora, não direi mais palavra.» Satanás, quando o vemos pela última vez, é uma serpente que silva no chão do céu.

Não atribuímos qualquer valor àquela perspectiva, que é o mais cruel acto opiniático de Milton, e que se volta contra ele. Dá uma má imagem de Milton, porque dá a impressão de constituir a sua própria vingança por Satanás ter roubado ao poeta muita da sua energia e ambição. Shakespeare não se vinga de Iago ou de Macbeth, ou de seja quem for, nas trinta e oito peças.

Há algo mais do que o género dramático a marcar aqui a separação. Sendo um milagre de indiferença, Shakespeare não acredita nem deixa de acreditar, não moraliza nem sanciona o niilismo. Deleitamo-nos com Iago, mesmo quando ele nos faz ficar horrorizados. Mas Milton faz-nos sentir culpados por gostarmos de ver Satanás, insistindo ostensivamente na crença e numa notória moralidade. Duvido que o Milton tardio de *Samson Agonistes* acreditasse em alguma coisa – de qualquer maneira, não consigo entender muito bem a figura de Cristo em Milton. Tal como acontece com o Jesus dos regionalistas americanos, o Cristo de Milton mal está crucificado, e desce da cruz com extraordinária celeridade. O Jesus americano – ressuscitado nesta terra durante infinitamente mais do que quarenta dias, e sem ter sido crucificado nem subido ao Céu – estaria mais consonante com Milton do que o Jesus europeu alguma vez esteve. Esplendoroso e miltónico, Satanás está em casa no *Paraíso Perdido*, tão seguro do seu papel e da sua identidade quanto o está Iago, o mestre da manipulação em *Otelo*, até ao momento em que ambos por fim se despenham violentamente. Recordamos Iago a caminhar de degrau em degrau no controlo de todas as personagens, até ao momento em que exulta perante um Otelo em desgraça que é a criação negativa dele próprio, Iago, tal como evocamos Satanás no esplendor do seu desafio e na astúcia da encenação que faz da nossa queda. O orgulho comum a ambos, e que é um aperfeiçoamento shakespeariano de Marlowe, é mais bem expresso pelo discípulo de Shakespeare John Webster em *The White Devil* [«O Diabo Branco»], quando um dos heróis-vilões, ele próprio prestes a morrer numa cena final em que o palco está juncado de cadáveres, exclama com grande júbilo: «Fui eu que fiz a iluminura que orna-

menta esta peça nocturna, e foi a minha melhor!» Como iluminador de peças nocturnas, Satanás deve tudo a Iago e a Macbeth, a Hamlet e a Edmundo.

É de supor que Milton não reconheceu conscientemente a dívida, se bem que seja desconcertante que ele o não tenha feito. A representação miltónica da ambivalência de Satanás em relação a Deus é totalmente shakespeariana, baseada como está na ambivalência de Iago em relação a Otelo, na de Macbeth em relação à sua própria ambição edipiana, e na de Hamlet em relação a tudo e a todos, sobretudo em relação a ele próprio. Na sua definição freudiana, a ambivalência é a essência de toda a relação entre o *superego*, o que está acima do eu, e o *id*, abaixo do eu. Sentimentos de amor e ódio, misturados e com o mesmo peso, fluem e refluem em simultâneo entre aqueles agentes psíquicos ou entre aquelas ficções, e o fluxo e refluxo alternadamente secam e inundam o eu, o infeliz *ego*. Iago, Macbeth e Satanás ficam tão dominados por esta ambivalência que quase se não distinguem dela.

Não admitindo haver qualquer diferença entre a batalha e a existência civil, Iago, no longo e não declarado primeiro plano de *Otelo*, identificou-se com o seu general, o deus da guerra Otelo, tal como Lúcifer se identificou com o Deus de Milton. Satanás sofre daquilo a que chama «um sentimento de mérito ferido» quando é preterido a favor de Cristo, tal como Iago sofre da mesma coisa quando é preterido a favor de Cássio, um estranho escolhido por Otelo para segundo-comandante em vez de Iago, um oficial experimentado na batalha ou o oficial general que teve à sua guarda as cores da bandeira de Otelo e, por isso, também a honra do seu comandante. O que o experiente Otelo, cuja grandeza reside no facto de que ele sabe quais são as fronteiras entre a guerra e a paz, provavelmente reconhece é que não pode confiar no seu dedicado oficial, ou «histórico», no que se refere à não ultrapassagem dessas linhas divisórias. O caso de Satanás, sendo teologicamente sobre-determinado, é mais problemático que o de Iago. Porque é que o Deus de Milton proclama Cristo como seu filho em vez de Lúcifer, o chefe dos anjos? E exactamente como é que Lúcifer cai para se tornar Satanás? Se Lúcifer foi preterido desde o início, então porque é que ele desconhece completamente esse facto até Deus decretar o estatuto mais elevado de Cristo?

Não se pode dizer que o Deus de Milton nos esclarece acerca destas questões:

*Anjos filhos da Luz, Virtudes, Thronos
Dominaçoens, Potencias, Principados,
Ouví todos, ouví o meu Decreto,
Que será para sempre irrevogavel.
Hoje gerei aquelle, que declaro
Unico e só meu Filho: eu mesmo tenho
Sagrado neste monte sacro-santo*

*Este que vedes ora á minha dextra,
E vosso Chefe, o tenho nomeado.
Eu jurei por mim mesmo que elle fosse
Adorado nos Ceos; lhe curvem todos
Os joelhos, e todos reconheçam
Ser Elle seu Senhor. Sob este excelso
Vice-Gerente meu, todos unidos
Qual alma indivisivel, vós Esp'ritos
Eternamente ficareis felices.
Quem desobedecer-lhe intente ousado,
A mim desobedece, quebrantando
Huma tal união, e para sempre
Da presença de Deus será expulso,
E a Visão beatifica perdendo,
Cahirá em as trevas ext'riores
N'hum Abysmo profundo, que disposto
Está para servir-lhe de tormento
Eterno, sem alivio e sem esp'rança¹.*

Isto é com certeza a doutrina cristã tradicional, mas será que é poeticamente aceitável? Não consigo ler esta declaração áspera e arbitrária sem me recordar da judiciosa observação feita pelo falecido Sir William Empson de que Deus é o principal responsável por tudo quanto se passou, tal como o é no Livro de Job, quando se vangloria perante Satanás da obediência e da integridade do seu servo Job. O lapso imaginativo que aqui ocorre consiste no facto de que só o poder ameaçador de Deus é que nos impede de entender as suas ameaças como uma fanfarronada. A desobediência, muito antes de alguém ter alguma vez desobedecido, parece ter sido uma obsessão do Deus hebraico. A história inicial de Javé, que não é completamente recuperável, sugere que a ansiedade acerca da desobediência potencial tem muito a ver com a narrativa oculta acerca do modo como um solitário deus guerreiro, aparentemente um de entre muitos deuterodeuses, se impôs como figura suprema. Mas para o poeta Milton não existe uma tal história inicial, que seria semelhante aos

Esta sedutora tradução do poema de Milton é da autoria de Francisco Bento Maria Targini (*O Paraíso Perdido*. Poema Épico de João Milton, Paris, 1823). Qualquer outra ocorrência do poema remete para esta versão. Decidi não actualizar a ortografia exactamente para manter a encantadora pátina de que ela está hoje coberta.

Em 1938 foi publicada uma outra versão d'*O Paraíso Perdido* da autoria de António José de Lima Leitão, na qual, por entre alguns inegáveis méritos do tradutor, se encontram opções linguísticas como a que põe o «ímpavidio Abdiel» a contemplar o «ímpio reproche». Não estando provavelmente errada em termos de translação semântica, opções como esta fazem-se sentir, no entanto, muito mais perto da elegante versão de Targini.

contos românticos acerca de um eu mais jovem com o qual o deus da guerra Otelo havia conquistado a sua noiva Desdémone.

O Milton republicano provavelmente rejeitaria a sensação de que estamos a ouvir a retórica da tirania quando o Deus dele fala, pois o Deus protestante era o único monarca legítimo para o poeta do *Paraíso Perdido*. Mesmo assim, Milton fez Deus soar mais como Jaime I ou Carlos I do que como David ou Salomão, para já não referir o Javé da escritora J. Há qualquer coisa muito errada com o Deus de Milton, bem como com o seu bélico Messias que comanda o ataque celestial no Carro da Divindade Paterna. A retórica da autoridade de Otelo é mais convincente do que a do Deus de Milton: «Guardai as vossas reluzentes espadas, que a humidade pode enferrujá-las.» É contra isso que Iago está, e que torna o seu triunfo ainda mais grandioso e mais ruinoso quando comparado com o triunfo mais equívoco de Satanás.

Não estou com isto a sugerir que o trágico Satanás é um «Iagozinho», mais aparentado com, digamos, o Giacomo de *Cimbelino* que com Iago ou Macbeth. Aquilo que é poeticamente imperfeito em Satanás (e que tem uma importância menor, em comparação com a sua eminência estética) deriva, muito surpreendentemente, da recusa ou da incapacidade de Milton de dramatizar devidamente o argumento cristão do seu poema. Ele podia ter beneficiado em muito, tal como os não-cristãos Goethe e Shelley beneficiaram, se tivesse dado alguma atenção ao drama da Idade de Ouro espanhola, e particularmente a Calderón, embora o catolicismo deste tivesse com certeza impedido Milton de fazer tal coisa. É difícil não me pôr a conjecturar sobre se Deus e Cristo, pelo menos no *Paraíso Perdido*, não terão inibido o génio de Milton, uma conjectura em que fui antecipado por William Blake em *A União do Céu e do Inferno*¹.

O que o seu grandioso poema testemunha é que Milton se manteve shakespeariano apesar dele próprio. O seu Satanás combina o niilismo ontológico de Iago com as fantasias antecipatórias de Macbeth, rematando a mistura com o desprezo de Hamlet pelo acto de falar. Tudo aquilo para que Satanás encontra palavras já está morto no seu coração, tal como está no de Hamlet. Satanás é estimulado por uma versão do orgulho estético de Iago na congeminção de uma tragédia, bem como por algo semelhante ao crescente sentimento de indignação de Macbeth por toda e qualquer usurpação resultar unicamente numa outra deixa esquecida para um pobre actor. Os elementos esplendidamente dramáticos que estão contidos na difícil situação de Satanás são todos eles invenções shakespearianas, tal como o é a tendência de Satanás de passar por uma mudança só depois de se ter ouvido primeiro a

O título inglês desta obra de William Blake é *The Marriage of Heaven and Hell*. Sigo aqui o título da tradução portuguesa, *A União do Céu e do Inferno* da autoria de João Ferreira Duarte (Via Editora, Lisboa, 1979).

si mesmo e, a seguir, ter meditado sobre a sua própria linguagem. No entanto, Milton evita representar perante nós a mudança decisiva em virtude da qual Satanás sucede a Lúcifer. Se procurarmos no texto, verificamos que está simplesmente ausente aquele que é o mais decisivo de todos os momentos metamórficos. Aquilo que encontramos é só uma moralização curiosamente elíptica de Rafael, o arcanjo que tem muito pouco de cordial:

*Não por este sagrado ministerio
Velava Satanaz (assim agora
Chamado, pois que o nome seu antigo
No Ceo não se profere) hum dos maiores
Espiritos da classe dos Archanjos,
Ou talvez o primeiro, assaz distincto
No poder, no favor e preheminencia;
Mas do ciume occupado, merencorio
Contra o Filho de Deus, des o momento
Em que fora do Padre Omnipotente
De honra e gloria sublime revestido,
Acclamado Messias e sagrado
Como Potente Rei. A vil soberba
De Satanaz então exasperada,
Julgando se abattido, concebêra
Sem demora maldade tão profunda...*

Este é um subterfúgio nada shakespeariano; aquilo que nos é contado queremos nós escutá-lo em forma dramática, tal como queremos ver Lúcifer antes de ele perder importância para sempre. Em fuga de Shakespeare, Milton recalca o momento dramático da transformação do seu herói-vilão. Afinal de contas, Rafael está errado; é Lúcifer quem se julga abatido, e é bastante irritante a orientação partidária que nos diz que Lúcifer é agora uma não-pessoa chamada Satanás. Shakespeare desvenda Iago e Macbeth diante dos nossos olhos, enquanto Milton parte simplesmente do princípio de que o leitor, sendo cristão, aceitará a história tal como ela é inteiramente contada segundo a perspectiva da parte vencedora. Muitos momentos como esse levariam ao fundo o *Paraíso Perdido* que, no entanto, logo recupera com o regresso do Satanás shakespeariano, e a este é dada a possibilidade de revelar a sua própria perspectiva:

*Tu affirmas que nós fomos creados
Por legação do Pai o Filho dada?
E portanto obra somos produzida
Já por mãos secundarias? Esta ideia
Nos hé estranha e nova! Tal doutrina*

*Quizeramos saber onde aprendeste;
E quem vio como a nossa fôra feita
Antiga Creação? Lembras-te agora
Do momento em que tu formado foste
Por hum tal Creador? Nós ignoramos
o tempo em que não fomos o que somos;
Nem conhecer podemos algum Ente,
Que a nossa precedido haja existencia.
De nós mesmo nascidos, e exaltados
Fomos pela vivaz nossa Virtude,
Quando o Fado immutavel prescrevido
A sua esphera plenamente teve,
Maduro nascimento ao Ceo prestando,
Do qual somos ethereos almos filhos;
O nosso poder vem da nossa essência.*

Esta é uma perspectiva que sugere realidades práticas, poéticas e humanas, que as pretensas verdades do cristianismo não podem abafar muito facilmente. Admitindo que Satanás se deleita com a ironia dramática, há mais do que ironia naquelas perguntas retóricas. Elas adoptam o modelo das ferozes perguntas de Iago, e transformam o leitor do *Paraíso Perdido* num Otelo momentâneo, arrebatado por uma dicção cuja tendenciosidade, se bem que manifesta, é quase irresistível. Aquilo que Satanás aprendeu com Iago e Macbeth e, mais subtilmente, com Hamlet é uma energia negativa que é convincente porque transcende a mera teimosia, e deixa entrever um impulso contínuo para além do princípio do prazer. Shakespeare – que pode não ter criado tudo, mas que seguramente nos inventou (tal como somos) – criou o niilismo ocidental no movimento de Hamlet para Iago e Edmundo, e por aí fora até Macbeth.

Apesar da grandiosidade da sua eloquência, Satanás é, mesmo assim, uma repetição da descoberta shakespeariana do nada que constitui o nosso centro. Hamlet diz-nos que é ao mesmo tempo tudo e nada nele mesmo, enquanto Iago vai mais fundo no abismo: «Eu não sou aquilo que sou», que inverte deliberadamente a afirmação de São Paulo: «Pela graça de Deus, eu sou aquilo que sou.» «Nós ignoramos o tempo em que não fomos o que somos agora» e, no entanto, não somos nada. Ontologicamente, Iago sabe que é um homem oco, porque o único que outorga o ser, o deus da guerra Otelo, preteriu-o. Satanás, preterido, insiste no facto de ser autocriado, e toma a iniciativa de desfazer a criação concebida para o substituir. Iago, muito mais enérgico, desfaz o seu deus, reduzindo ao caos a única realidade e o único valor que ele reconhece. O pobre Satanás, ao contrário, só consegue tentar ofender Deus, e não destruí-lo.

É mais do que evidente que Iago se agiganta sobre Satanás em ousadia satânica, e Milton poderia muito bem ficar desesperado se se dispusesse a confrontar directamente a contaminação shakespeariana. Muito antes da concepção do *Paraíso Perdido*, Milton tinha intenção de escrever, não uma épica mas uma tragédia, cujos títulos alternativos eram o *Paraíso Perdido* ou *Adam Unparadised* [«Adão Expulso do Paraíso»]. O que agora aparece no poema como sendo o Livro IV, versos 32-41, teria constituído a abertura da tragédia. Satanás, no cimo do monte Nifates e junto à nascente do rio Tigre, tem uma vista do Jardim do Paraíso e fala directamente para o sol ardente. As ênfases da interpelação são as de um herói-vilão jacobiano¹, que fazem lembrar o *pathos* dos intrujões marlowianos:

*Ó tu, a quem coroa huma alta gloria:
Que pareces hî onde só dominas
O Deus do Mundo Novo, e à tua vista
Os Astros todos sua face escondem;
Eu a ti me dirijo, não amigo;
Por que só o teu nome pronuncio,
Ó Sol, para dizer-te, que aborreço
O fulgor teu, que á minha ideia traça
De que estado cahî; quam glorioso
Muito acima eu já fui da tua esphera,
Té que a soberba, atra ambição me ousaram
A guerrear dos Ceos contra o Rei alto,
Que igual não tem, e abaixo me expelliram.*

Nos rascunhos existentes de um esboço de *Adam Unparadised* não existe qualquer personagem chamada Satanás; há só Lúcifer. Aquela passagem é a nossa única pista para a personagem de quem Satanás caiu. Na base daqueles dez versos, Lúcifer era tão marlowiano quanto Satanás se tornou shakespeariano; nesses versos podíamos estar a ouvir Tamburlaine, mas não Iago ou Macbeth. A retórica de Lúcifer é hiperbólica, tal como a de Tamburlaine; o sublime é o critério de medida, e tudo é julgado em termos de elevação ou abaixamento. O Sol substituiu a estrela da manhã, e Lúcifer desdenha, a princípio, nomear aquele que usurpou o seu lugar. Quando acrescenta o nome, é com um ódio declarado àquilo que provoca o tormento da nostalgia. Re-

No domínio da história literária, das ideias, etc., há uma certa tendência para, no caso inglês, se demarcar épocas através dos reinados dos vários reis e rainhas. Porque é frequente confundir-se jacobiano com jacobino, vale a pena referir que *jacobiano* diz respeito ao período de tempo balizado pelo reinado de Jaime I de Inglaterra (1603-1625). *Jacobiano* corresponde ao inglês *Jacobean*, que por sua vez decorre da forma latina (*Jacobus*) do nome do rei Jaime (*James*).

gressemos à grande mudança que Milton recusou representar: precisamente quando, e como, é que Lúcifer se tornou Satanás? Cerca de trinta e cinco versos mais à frente, possivelmente acrescentados ao discurso original, parece estar a resposta mais provável:

*A via há só do Inferno! Eu sou o Inferno!
E do profundo, mais horrendo abysmo,
N'outro lançado, mas atroz, profundo,
Que a tragar-me se abraze devorante,
Comparado ao que soffro de mim dentro,
Hum Ceo me parecêra!*

O primeiro verso reformula claramente o Mefistófeles de Marlowe: «Isto é o Inferno, e fora dele não estou», mas os cinco restantes versos estão para além de Marlowe. Sem os tormentos instigados por Iago a Otelo, sem a viagem negativa de Macbeth ao interior das suas fantasias, a grande imagem de uma autêntica boca do inferno não estaria à disposição de Milton. Tivesse Milton composto *Adam Unparadised*, e Lúcifer teria sido um papel extraído de Marlowe, mas Satanás resultou do triunfo de Shakespeare no interior do espírito de Milton. Marlowe era um caricaturista, e Lúcifer, tal como Tamburlaine e Barrabás, teria sido um grande desenho animado. Shakespeare inventou o eu interior constantemente em mudança, interminavelmente em desenvolvimento, o eu mais profundo, o eu que tudo devora, o eu aperfeiçoado primeiro em Hamlet e ainda rapace em Satanás. Em *The Changing Nature of Man* [«A Natureza Mutável do Homem»], o psiquiatra holandês J. H. Van den Berg afirma que Martinho Lutero foi o descobridor do eu interior em desenvolvimento. Sem dúvida que há uma nova interioridade em Lutero, mas difere só em grau, não em espécie, da profecia de Jeremias de que de futuro Deus escreveria a Lei nas nossas partes interiores. Eu não me atreveria a caracterizar a sensibilidade de Shakespeare como sendo ou protestante ou católica não conformista. Como sempre acontece com Shakespeare, é ambas as coisas e nenhuma delas em particular, e por isso talvez a interioridade luterana tenha tido uma influência genérica no sentido shakespeariano da consciência humana. Mas julgo que os eus interiores shakespearianos são diferentes dos de Lutero em espécie, e não só em grau e, na realidade, diferentes em espécie de toda a história da consciência ocidental até Lutero. A total confiança em si mesmo de Hamlet passa por cima dos séculos e junta-se à de Nietzsche e à de Emerson, e depois continua para além dos seus limites mais extremos, e prossegue para além dos nossos.

Mantém-se ainda verdadeira a observação feita por Emerson acerca de Shakespeare: «A sua mente é o horizonte além do qual, no presente, nós não vemos.» Os reducionistas que insistem em nos lembrar que Shakespeare era acima de tudo um dramaturgo profissional são alvo de uma fina ironia emer-

soniana: «Estes truques da sua magia estragam-nos as ilusões do camarim.» Só posso supor o que Emerson teria dito aos nossos actuais materialistas culturais e novos historicistas, mas a reprimenda adequada já se encontra em «Shakespeare; ou o Poeta», incluído em *Homens Representativos*: «Shakespeare é o único biógrafo de Shakespeare; e mesmo ele nada pode contar, excepto ao Shakespeare dentro de nós.» O Shakespeare em Milton era a profundidade mais funda de Satanás, a sua ansiedade de ser devorado por qualquer coisa existente no seu próprio eu. Como é que Milton fez derivar essa visão do devorador?

A complexidade da derivação está no facto de que Satanás é *tanto* Iago *como* o Otelo caído em desgraça, *tanto* Edmundo *como* o enlouquecido Lear, *tanto* o elogiado *como* o aviltado Hamlet, *tanto* o ponderado Macbeth à beira do regicídio *como* o Macbeth perdido na subsequente teia de crimes. Ao extirpar Lúcifer, dando-nos unicamente Satanás, o Milton da maturidade escolheu, talvez sem disso se aperceber, ser mais shakespeariano do que desejava ser. Fossem quais fossem as suas frustrações, Lúcifer não teria sofrido de ansiedades temporais e ciúme sexual, as intensidades negativas que se encontram no centro de Satanás. A obsessão de Satanás com o tempo deriva da obsessão de Macbeth; depois de Shakespeare, nenhum dos grandes sofredores de ciúme sexual – em Milton, Hawthorne ou Proust – pode ser considerado completamente não shakespeariano. A representação da energia negativa quase não existe antes de Shakespeare. Depois dele, ela pulsa nos niilistas de Dostoievski tão vibrantemente quanto pulsa no Satanás do *Paraíso Perdido*, mas nunca mais numa escala parecida com a escala miltónica ou sublime.

Compare-se dois momentos em que Iago e Satanás observam as suas nostalgias, constituindo ambos os momentos variações subtis do princípio «Fui eu que fiz a iluminura que ornamenta esta peça nocturna, e foi a minha melhor!». O primeiro momento é o de Iago no III Acto, cena 3, versos 321-333, um devaneio magnífico que começa com a saída de Emília, que vai buscar o lenço de Desdémone, e que é sublimemente interrompido pela entrada do já arruinado Otelo:

*Vou deixar este lenço nos aposentos de Cássio
Para que ele o encontre. Ninharias, leves como o ar,
São para os ciumentos confirmações tão fortes
Como as provas da sagrada escritura; alguma coisa
[daqui há-de resultar.*

*O Mouro já está a mudar graças ao meu veneno:
Pela sua própria natureza, as ideias perigosas são venenos
De que a princípio mal se nota o sabor amargo,
Mas cuja acção no sangue, por mais pequena que seja,
Queima como as minas de enxofre.*

Entra Otelo

... Bem dizia eu.

*Olhai para ele, que aí vem! Nem papoila, nem mandrágora,
Nem todas as bebestragens dormideiras deste mundo
Voltarão jamais a restituir-te pela medicina esse doce sono
De que ainda ontem desfrutavas¹.*

Contraste-se isto com o momento paralelo do discípulo de Iago, Sata-nás, no Livro IV, versos 366-385, onde este, como se fosse um espreitador de buracos de fechaduras, come com os olhos um Adão e uma Eva que não suspeitam de nada:

*Ah! Nobre bello Par! Quam pouco agora
Na mudança fatal, que se avisinha,
Do teu estado tão ditoso pensas!
Elia tantas delicias vai roubarte,
Entregando-te ao môr dos infortunios,
Por vir depois, que o bem gozaste summo.
Par feliz; porém pouco defendido
Para por largo tempo possuires
Huma sem ter igual felicidade:
Esta morada tua, ou Paraíso,
Guardada mal está, sendo tão bella,
Para a entrada impedir d'hum inimigo
Tal qual eu sou, que soube franquea-la.
Eu não trago com tudo o mau projecto
De ser teu inimigo; pena tenho
De ver-te assim n'hum sitio tão exposto,
Inda que compaixão de mim não hajas.
Eu só procuro a ti assaz ligar-me
N'huma firme e reciproca amizade,
Tão estreita, tão intima, que possa
Em fim viver comtigo, e tu comigo.
A minha habitação talvez não seja
Tão grata a teus sentidos, como o bello
Paraíso em que moras; mas aceita
Por ti será, que hé obra do teu mesmo
Excelso Creador: deo-ma de graça,
E eu ta-off'reço também liberalmente.*

Nestes cinco últimos versos da fala de Iago utilizo a tradução portuguesa de *Otelo* da autoria de Frederico Montenegro (Editorial Presença, Lisboa, 1966).

*O Inferno para entrares suas portas
Abrirá as mais amplas, enviando
Os seus potentes Reis a receber-te.*

Independentemente do facto de o «homem interior» ter nascido ou não em 1520 na concepção de Lutero da «liberdade cristã», o triunfo de Iago está em que este fez desmorronar o homem interior de Otelo mais ou menos no meio da peça, ao passo que Satanás saboreia o seu próprio triunfo iminente enquanto se regozija perversamente com os momentos finais de liberdade interior para Adão e Eva. Sem o esplendor interior, bem como exterior, das suas vítimas, Iago e Satanás não poderiam exultar numa escala tão grande e tão assustadora. Ambas as passagens mostram o sublime do poder niilista, associando o orgulho estético da peça nocturna, de que foi feita a iluminura, com uma nostalgia sadomasoquista pela grandeza integral que foi arruinada, ou que está prestes a sê-lo. Mas enquanto Iago, o precursor de Satanás, tem um prazer genuíno no seu conseguimento, Satanás limita-se a lamentos hipócritas. A superioridade pertence necessariamente a Iago, pois o seu trabalho de artesão está mais próximo do trabalho do puro esteta. Podemos ouvir John Keats e Walter Pater no segredar de Iago:

*... Nem papoila, nem mandrágora,
Nem todas as beberragens dormideiras deste mundo
Voltarão jamais a restituir-te pela medicina esse doce sono
De que ainda ontem desfrutavas.*

Ao passo que em Satanás se ouve uma paródia de todos os casamentos forçados da política: «uma firme e recíproca amizade».

O movimento de passagem do crítico dramático para o homem político entristece-nos, e leva-nos a reconhecer que queremos que Satanás compartilhe ainda mais do que já compartilha do génio e do niilismo de Iago. Mas que havia Milton de fazer? Há um niilismo espiritual autêntico no Perdoador de Chaucer, mas essa peculiaridade não foi completamente desenvolvida até ao momento em que Shakespeare judiciosamente viu como jogar, contra os heróis-vilões marlowianos, o triunfo de um modo mais interior de amoralismo feroz. As energias sociais e históricas estavam tão ao dispor dos contemporâneos de Shakespeare, como estavam ao dispor do dramaturgo que escreveu *Otelo*, *O Rei Lear* e *Macbeth*, mas, muito claramente, mais energias interiores estavam também ao dispor deste. Shakespeare soube precisamente como usar e transformar Chaucer e Marlowe, mas nenhum autor, nem mesmo Milton ou Freud, tem sabido precisamente como usar Shakespeare em vez de ser por ele usado, ou como transformar algo tão amplo e universal em algo completamente desse mesmo autor.

8

Dr. Samuel Johnson, o Crítico Canónico

PODE-SE FAZER REMONTAR a crítica literária ocidental a uma série de origens, inclusive à *Poética* de Aristóteles e ao ataque de Platão a Homero n' *A República*. Eu estou mais inclinado a concordar com Bruno Snell, que em *A Descoberta do Espírito* dá aquela honra ao violento insulto que Aristófanes dirige a Eurípides. Parece ser sombriamente apropriado que uma actividade intelectual tenha nascido de uma farsa deliberada e que esteja hoje a morrer na farsa não intencional representada pelo enxame contemporâneo de críticos «políticos» e «culturais» que estão a afundar as nossas instituições de ensino. Nenhuma elegia do Cânone Ocidental estaria completa sem uma apreciação do crítico devidamente canónico, o Dr. Samuel Johnson, inigualado por nenhum outro crítico de qualquer nação, antes ou depois dele.

Johnson tem menos em comum com Montaigne e Freud, os outros dois ensaístas estudados neste livro, que estes têm entre si. Um temperamento céptico ou epicurista desencadeava a cólera de Johnson; era autenticamente monárquico, cristão e clássico – ao contrário de T. S. Eliot, que aspirava àquela tripla identidade com uma má-fé considerável. Não há qualquer má-fé em ou acerca do Dr. Johnson, que era tão bom quanto grande, embora também imoderadamente (e reconfortantemente) estranho no mais alto grau. Com isto pretendo referir-me a mais do que à sua invulgar e excêntrica (se bem que magnífica) personalidade, tal como ela nos é descrita naquela que é a melhor de todas as biografias literárias: *Life of Johnson* [«A Vida de Johnson»] da au-

toria de James Boswell. Johnson era um poeta poderoso, e escreveu um esplêndido *romance* em prosa¹, *Rasselas*, mas toda a sua obra – particularmente a crítica literária – é no essencial literatura de sabedoria. Tal como o seu verdadeiro precursor, seja quem for que tenha escrito o Eclesiastes da Bíblia hebraica, Johnson é perturbador e nada convencional, um moralista totalmente idiossincrático. Johnson está para a Inglaterra como Emerson está para a América, Goethe para a Alemanha e Montaigne para a França: ele é o sábio nacional. Mas Johnson, tanto quanto Emerson, é um singular escritor de sabedoria, apesar de ter sempre sublinhado que a sua moralidade seguia as ideologias cristã, clássica e conservadora. Uma vez mais como Emerson, ou Nietzsche, ou como a tradição dos moralistas franceses, Johnson é um grande aforista, amalgamando o ético e o prudencial, tal como foi observado por M. J. C. Hodgart. Talvez o termo mais indicado para Johnson seja o de crítico empírico ou baseado na experiência, tanto da literatura como da vida. Mais do que qualquer outro crítico, Johnson demonstra que o único método é o eu, e que a crítica literária é, por isso, um ramo da literatura de sabedoria. Não é uma ciência política ou social, ou um culto de género (masculino e feminino) e de claqué racial, o que constitui o seu destino actual nas universidades ocidentais.

Todos os críticos, grandes e pequenos, cometem por vezes erros, e nem mesmo o Dr. Johnson era infalível. «*Tristram Shandy* não sobreviveu» é a mais infeliz de todas as declarações johnsonianas, mas há também outras, como o elogio que fez de uma passagem de poesia em *A Noiva de Luto* [*Mourning Bride*] de Congreve como sendo superior ao que quer que fosse em Shakespeare. Mais do que Coleridge ou Hazlitt, A. C. Bradley ou Harold Goddard, Johnson afigura-se-me como o melhor intérprete de língua inglesa de Shakespeare, e por isso aquele lapso específico é muito incaracterístico. É suavizado pela manifesta falta de qualidade do texto de Congreve, que não tem nada em comum com as grandes comédias em prosa deste autor. Naquele poema, Congreve descreve um templo que é um túmulo, e parece ter provocado em Johnson um certo temor em relação à morte, o qual era pouco menor do que o seu temor na consideração de Deus. Há uma passagem famosa em *Life of Johnson* de Boswell que é central para se compreender Johnson:

os seus pensamentos sobre esta mudança enorme estavam em geral cheios de sombrias apreensões. A sua mente assemelhava-se ao vasto anfiteatro, o Coliseu de Roma. No centro encontrava-se a sua faculdade crítica, a qual combatia, como se fosse um valoroso gladiador, aquelas apreensões que, como as feras na arena, estavam todas nas suas celas em redor, prontas a se lançarem sobre ele. Após um combate, ele empurrava-as para os covis e, não as matando, deixava que elas continuassem a atacá-lo. A minha pergunta sobre se

Romance em prosa [*prose-romance*]. Acerca desta noção de «romance» veja-se a nota 1 da p. 34.

não devíamos fortalecer as nossas mentes perante a aproximação da morte, ele respondeu com paixão: «Não, senhor, deixe isso. Não interessa como um homem morre, mas sim como vive. O acto de morrer não tem qualquer importância – dura tão pouco tempo.» E acrescentou com olhar sério: «Um homem sabe que tem de ser assim, e rende-se. Lastimar-se não lhe traz qualquer proveito.»

Em termos práticos, a posição de Johnson lembra a de Montaigne, mas o efeito é diferente no seu todo: não há nada em Montaigne parecido com a paixão ansiosa de Johnson ou com a sua terrível seriedade. Pensador para si mesmo (um dos elogios que dirigiu a Milton), Johnson evitou a especulação teológica, mas não as ansiedades presentes nas limitações humanas de apreensão das coisas últimas. «Esperança e medo» é um elo de ligação johnsoniano que ocorre com frequência; poucos escritores foram tão sensíveis a todos os tipos de finais: de empreendimentos, de obras literárias, das vidas humanas. Há uma relação complexa entre as ansiedades derradeiras de Johnson e o seu olhar crítico sobre a literatura. Ao contrário de T. S. Eliot, ele não funda os juízos estéticos em bases religiosas. Tanto as ideias políticas como a espiritualidade de Milton desgostavam bastante Samuel Johnson, mas, apesar das diferenças ideológicas, o poder e a originalidade do *Paraíso Perdido* convenciam-no do valor desta obra.

Acerca de Milton, acerca de Shakespeare, acerca de Pope, Johnson é tudo aquilo que um crítico sábio deve ser: enfrenta directamente a grandeza com uma resposta total, na qual põe todo o seu eu. Não me lembro de outro crítico maior tão consciente quanto Johnson daquilo a que ele chamava «a perfídia do coração humano», particularmente do coração do crítico. A frase que citei encontra-se em *The Rambler* 93, onde Johnson pela primeira vez observou, bastante sombriamente, que «devemos, na verdade, alguma delicadeza aos escritores vivos», mas depois avisa-nos que esta delicadeza não é «universalmente necessária, pois aquele que escreve pode ser considerado uma espécie de provocador geral, que toda a gente tem o direito de atacar». Este sentido canónico da literatura como luta agonística [*agon*]¹ é, tal como Johnson sabia, completamente clássica, e desencadeia uma afirmação magnífica que constitui o credo de Johnson enquanto crítico literário:

Mas seja o que for que se decida acerca dos contemporâneos, eles não serão muito perturbados por aquele que conhece a perfídia do coração humano, e que sabe que muitas vezes escondemos o nosso próprio orgulho ou a nossa própria inveja sob a capa de argumentos a favor da elegância e da propriedade; não se deve seguramente alegar que estão isentos de crítica aqueles

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

que já não podem sofrer com a censura, e de quem nada resta senão os seus escritos e os seus nomes. Em relação a estes autores, o crítico tem, indubitavelmente, toda a liberdade de usar da mais rigorosa severidade, pois a única coisa que põe em risco é o prestígio dele próprio, descobrindo ao mesmo tempo, à maneira de Eneias quando puxou da espada nas regiões infernais, fantasmas que não podem ser golpeados. O crítico pode, na verdade, levar em consideração a fama já estabelecida; mas através dessa prova de respeito ele pode só ter em conta a sua própria defesa, pois todos os outros motivos desapareceram entretanto.

A luta agonística [*agon*] é aqui conduzida às suas origens, e uma ironia brilhante lembra ao crítico que este puxa da espada contra fantasmas no Hades, contra autores que não podem ser golpeados. E quanto aos maiores dos fantasmas: Shakespeare, Milton, Pope? «Está sempre em aberto o recurso da crítica literária à natureza»; nesta frase, Johnson tem em mente Shakespeare como sendo a «natureza», e Walter Jackson Bate encara-a como o mote ou ponto de partida de todos os escritos críticos de Johnson, destacando assim o facto de Johnson ser um crítico que se baseia na experiência. A sabedoria, não a forma, é o padrão derradeiro para se julgar a literatura imaginativa, e Shakespeare proporciona a Johnson o teste supremo do crítico: em que medida pode ser adequada a resposta que se dá ao escritor central do Cânone Ocidental?

PODE-SE DIZER que o trabalho de Johnson acerca de Shakespeare começa com uma frase famosa que aparece no início do «Prefácio» (1765)¹: «Nada pode agradar a muitos, e durante muito tempo, a não ser representações justas de natureza geral.» Estabelecer a justeza da imitação shakespeariana da natureza é aquilo que Johnson procura denodadamente, e ninguém realizou essa empresa melhor do que ele: «Nos escritos de outros poetas, uma personagem é muitas vezes um indivíduo; nos de Shakespeare, é normalmente uma espécie.» É claro que Johnson não quer dizer com isto que Hamlet e Iago não sejam representações individuais. O que isto significa é que a individualidade de ambos é comprovada e realçada porque centram

As maiúsculas com que Harold Bloom costuma iniciar certos parágrafos anunciadores de novas unidades temáticas parecem acentuar aqui um jogo de palavras e saberes para o qual a tradução não encontra uma correspondência directa. Importa por isso esclarecer, começando por citar a respectiva passagem: «*JOHNSON ON Shakespeare may be said to commence with a famous sentence early in the "Preface" (1765).*» Para além da tradução que proponho atrás, «*Johnson on Shakespeare*» pode também remeter para (ou pressupor o conhecimento de) uma obra com este título, que, organizada por Walter Raleigh, continha dois textos publicados por Samuel Johnson em diferentes alturas da sua vida e separadamente da edição que ele próprio chegou a fazer (oito volumes, 1765) das obras de Shakespeare: «*Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare*» (1756) e «*Preface to Shakespeare*» (1765).

um sistema de vida, uma extensão de um desígnio, levando a que dificilmente consigamos conceber um intelectual carismático, na vida ou na literatura, que não tenha um toque de Hamlet; ou um génio do mal, um esteta que se compraz mais a manipular as pessoas que as palavras, que não tenha Iago por eminência parda contra a qual ele ou ela têm de ser julgados. Molière, evidentemente, nada sabia de Shakespeare, e mesmo assim Alceste evoca Hamlet n' *O Misanthropo*. Ibsen conhecia Shakespeare com toda a certeza, e Hedda Gabler é uma digna descendente de Iago. O domínio que Shakespeare tinha da natureza humana é tão firme que todas as personagens pós-shakespearianas são até certo ponto shakespearianas. Johnson observa com perspicácia que todos os outros dramaturgos tendem a fazer do amor um agente universal, mas não Shakespeare:

mas o amor é só uma de muitas paixões e, na medida em que não tem uma grande influência no conjunto da vida, exerce uma influência modesta nos dramas de um poeta, o qual retirou as suas ideias do mundo existente e mostrou unicamente aquilo que viu diante de si. Ele soube que qualquer outra paixão, normal ou excessiva, era causa de felicidade ou calamidade.

Quem é mais exacto quanto ao lugar do impulso em Shakespeare: Johnson ou Freud? Os comentários de Freud acerca de *Hamlet*, *O Rei Lear* e *Macbeth* dão à luta pela satisfação sexual, por mais reprimida que ela possa estar, pelo menos um lugar idêntico naquelas peças à luta pelo poder. Johnson e Shakespeare não estariam de acordo com Freud, e o impulso (ou paixão) em Shakespeare é de longe muito mais abrangente – um amálgama de muitas paixões excessivas – do que aquilo que Freud estaria disposto a admitir, especialmente nas três grandes tragédias. Podemos observar que o impulso do próprio Johnson, embora aliado a uma sexualidade ferozmente reprimida, era na sua globalidade shakespeariano, informado como estava pela vontade poética de imortalidade, memoravelmente, negativamente e ironicamente subentendida por Johnson numa carta a Boswell (8 de Dezembro de 1763):

Esconde-se, talvez, em cada coração um desejo de distinção que leva cada homem a inclinar-se primeiro para a esperança, e depois a acreditar que a natureza lhe deu algo característico dele mesmo. Esta vaidade faz com que uma mente acalente aversões e outra promova desejos, até que aquelas e estes se erguem através da arte muito acima do seu estado original de poder e, enquanto afectação, se transformam com o tempo em hábito, e por fim tiranizam aquele que inicialmente os encorajou a se mostrarem.

Isto foi com certeza deliberadamente escrito como autocrítica, mas não é também uma descrição justa da personagem shakespeariana, digamos, de

Macbeth? O desejo de distinção é seguramente o motivo para a metáfora, o impulso que dá origem aos poetas. Não anima ele também heróis e heroínas, vilões e heróis-vilões em Shakespeare? No seu prefácio a Shakespeare, Johnson afirma: «Personagens com uma tal magnitude e generalidade não eram facilmente discriminadas e preservadas. Contudo, talvez nenhum outro poeta tenha alguma vez mantido as suas personagens tão *distintas* umas das outras» (*itálico meu*). A individuação da fala, a adequação da fala à personagem, é um dos milagres shakespearianos, habilmente apropriado por Johnson para a auto-análise do seu desejo de distinção. O que eu acho curioso é a crença de Johnson de que Shakespeare era um escritor essencialmente cómico, que impôs a tragédia a si mesmo, provavelmente em busca de ainda mais distinção:

Na tragédia, mal surge uma oportunidade, ele procura sempre ser cómico, mas na comédia parece repousar, ou regalar-se, como se ela fosse um modo de pensamento mais em harmonia com a sua natureza. Nas cenas trágicas há sempre qualquer coisa que falta, mas a comédia ultrapassa frequentemente as expectativas ou o que nela se desejaria encontrar. A comédia de Shakespeare agrada devido aos pensamentos e à linguagem, e a tragédia, na sua maior parte, devido às peripécias e à acção. A tragédia shakespeariana dá-nos a ideia de ser perícia, e a comédia instinto.

A evolução de Shakespeare, essencialmente a partir da comédia e das peças históricas, passando pela tragédia e indo até aos romances (usando os termos dos nossos dias)¹, tanto refuta como confirma aquelas afirmações de Johnson. É *O Rei Lear* perícia, e *Como Vos Aprouver* instinto? Naquela passagem, Johnson diz-nos, em parte, tanto acerca de Johnson quanto acerca de Shakespeare, mas, como Johnson havia insistido na ideia de que Shakespeare era «o espelho da natureza», isto não é inapropriado. É mais interessante o facto de Johnson preferir claramente Falstaff a Lear, que é algo que deve estar relacionado com a ansiedade de Johnson de que Shakespeare «parece escrever sem qualquer finalidade moral» – o que dificilmente é uma ansiedade que não partilhemos hoje em dia. Porém, tal como W. J. Bate mostra, as ansiedades johnsonianas têm um poder crítico real. Johnson lamenta que Shakespeare não se tenha entregue à «justiça poética», porque o próprio Johnson é profundamente bondoso e tem um receio autêntico da tragédia e da loucura. Shakespeare, tal como Jonathan Swift, enervava Johnson, que pode muito bem ter lido a loucura do Rei Lear como uma profecia daquilo em que se poderia transformar a sua própria perturbação psíquica. Sendo naturalmente um grande satirista, Johnson evitou em grande medida escrever sátira, o que pode tê-lo mutilado na sua faceta de poeta, da qual possuímos pouca coisa.

Acerca desta noção de «romance», veja-se a nota da p. 142.

A fúria de Lear cativou Johnson apesar dele próprio, e a sua observação geral acerca da peça é perturbantemente intensa:

A tragédia de Lear é merecidamente célebre entre os dramas de Shakespeare. Não há talvez mais nenhuma outra peça que mantenha a atenção fixa de uma maneira tão forte, que tanto agite as nossas paixões e desperte a nossa curiosidade. As hábeis involuções de interesses distintos, o notável contraste entre personagens opostas, as súbitas mudanças da fortuna, a rápida sucessão dos eventos, tudo isto mantém a mente numa permanente desordem de indignação, piedade e esperança. Não existe uma única cena que não contribua para a acentuação da angústia ou para a condução da acção, e raro é haver um verso que não participe no desenvolvimento da cena. A corrente da imaginação do poeta é tão poderosa que a nossa mente, tendo-se aventurado a entrar nela, é por ela irresistivelmente arrastada.

Escutamos uma mente poderosa a resistir à mais poderosa das mentes, mas em vão, pois Johnson é arrastado pela corrente da imaginação de Shakespeare. Johnson é um crítico verdadeiramente forte e autêntico sobretudo quando está mais dividido em relação a si mesmo, e naquela passagem encontramos de novo a metáfora perturbada do «distinto» nas «hábeis involuções de interesses distintos». Ser distinto é, para Johnson, tanto conseguimento como vaidade; no cosmo dramático de Shakespeare é unicamente conseguimento, para além da justiça poética, para além do bem e do mal, para além da loucura e da vaidade. Ninguém antes de Johnson foi como ele capaz de expressar a incomparável e arrebatadora força de representação de Shakespeare e, com o seu maravilhoso sentido de dicção, Johnson identificou a essência de Shakespeare com a arte da divisão, a arte de tornar distinto, a arte de criar diferenças. A tragédia dificilmente é estranha a uma tal arte, como Johnson decerto sabia. A mais ampla das almas, a de Shakespeare, encontrou na alma de Johnson o mais amplo dos espelhos críticos, um espelho com voz. Eu situaria o núcleo do pensamento de Johnson acerca de Shakespeare numa breve passagem específica do «Prefácio», onde as «distinções» repetem novamente uma outra forma da metáfora crucial de ligação do crítico ao seu poeta:

Embora tivesse encontrado inúmeras dificuldades, e tão pouca ajuda para as vencer, ele [Shakespeare] conseguiu alcançar um conhecimento exacto de muitas maneiras de viver e de muitos elencos de disposições nativas; conseguiu diversificá-las numa grande multiplicidade; conseguiu assinalá-las através de belas distinções; conseguiu mostrá-las completamente através de adequadas combinações. Neste aspecto do seu desempenho, ele não tinha ninguém a quem pudesse imitar, mas ele próprio foi imitado por todos os escritores que se lhe seguiram; e é duvidoso que dos seus sucessores possam ser

extraídas mais máximas de conhecimento teórico, ou mais regras de prudência prática, do que aquelas que só ele deu ao seu país.

Há tantas coisas aqui concentradas que é preciso recuar, colocarmo-nos a alguma distância para ver aquilo que Johnson viu, e ouvir as reverberações do elogio que faz de Shakespeare. «Conhecimento teórico» é aquilo a que poderíamos chamar «consciência cognitiva»; «prudência prática» é a sabedoria. Se Shakespeare alcançou o «conhecimento exacto», e o mostrou em toda a plenitude, então está para além daquilo que os filósofos conseguiriam realizar. Não tendo herdado quaisquer contingências, Shakespeare, enquanto iniciador, estabelece uma contingência que todos os escritores depois dele são obrigados a ter em conta. Johnson apercebe-se, e diz-nos isso mesmo, de que Shakespeare estabeleceu o padrão para medir a representação daí em diante. Conhecer muitas maneiras de viver e muitos elencos de disposições nativas não é conhecer à parte de representar. Shakespeare diversifica com multiplicidade, assinala através de belas distinções e mostra numa perspectiva completa. Diversificar, assinalar e mostrar é o conhecer, e o que é conhecido é aquilo que aprendemos a designar por «a nossa psicologia», da qual Shakespeare, como Johnson dá a entender, é o inventor. Se é isto o erguer um espelho diante da natureza, então é, na verdade, um espelho muito activo.

UMA DAS PEQUENAS obras-primas de Johnson é o ensaio intitulado «Na Morte de Um Amigo», publicado em *The Idler* 41. Está datado de 27 de Janeiro de 1759, algumas semanas apenas depois da morte da mãe. Johnson, um cristão, fala da esperança de reunião, mas o tom e o *pathos* sombrio da sua escrita mostram uma aceitação tão completa do princípio de realidade, do familiarizar-se com a necessidade de morrer, quanto aquela que mais naturalmente se espera encontrar no céptico Montaigne e em Freud, para quem a religião era uma ilusão. Acerca da psicologia de se ser um sobrevivente, Johnson dificilmente pode ser ultrapassado:

Estas são as calamidades através das quais a Providência gradualmente nos afasta do amor pela vida. Outros males pode a fortitude repelir ou a esperança suavizar, mas a privação irreparável nada deixa para se fazer uso da determinação ou para adular as expectativas. Os mortos não podem voltar, e tudo o que nos fica outra coisa não é senão tristeza e dor.

Quando comparadas com esta prosa extraordinária, as afirmações de fé por parte de Johnson afiguram-se não tanto débeis mas divididas, mesmo forçadas. Empirista e naturalista, feroz no seu senso comum, Johnson nunca chegou facilmente à crença. Há em Johnson uma paixão pela própria consciência que nada poderia aliviar; ele queria mais vida, sempre até ao

fim. Mesmo que Boswell nunca tivesse escrito *Life of Johnson*, a personalidade de Johnson seria recordada por nós, pois ela constitui o canto subterrâneo de tudo quanto ele disse e escreveu. A personalidade do crítico é muito desvalorizada nos nossos dias por formalismos vários ou pelos actuais materialistas culturais. No entanto, de cada vez que penso nos críticos modernos que mais admiro – Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke –, aquilo de que me lembro em primeiro lugar não é de teorias nem de métodos, para já não falar de leituras. A primeira coisa que regressa são expressões de personalidades veementes e coloridas: Wilson Knight despidoramente citando a partir de sessões de espiritismo; Empson proclamando o alto barbarismo quase asteca ou do Benim do *Paraíso Perdido*; Frye alegremente caracterizando a explicação neocristã de T. S. Eliot do declínio da civilização como o Mito da Grande e Ocidental Escorregadela na Manteiga; Burke combinando eu [I], sempre [aye] e olho [eye] na visão de Emerson do globo ocular [eyeball] transparente. O Dr. Johnson é mais forte do que todos os outros críticos, não só em poder cognitivo, saber e sabedoria, mas também no esplendor da sua personalidade literária.

Contrabalançando o sombrio contemplador da morte, existe o Johnson humorista-crítico que ensina o crítico literário a não ser solene, presumido ou superior. Em *The Lives of Poets* [«As Vidas dos Poetas»], o seu maior conseguido crítico, Johnson deu por si a fazer a apresentação de cinquenta poetas, escolhidos na sua maior parte pelos livreiros (editores). A lista de poetas inclui sumidades não canónicas como Promfret, Sprat, Yalden, Dorset, Roscommon, Stepney e Felton, todos eles dignos precursores de muitos dos nossos prematuramente canonizados poetastros e rapsodos rudimentares. Yalden, aqui e ali, pode valer pelos outros. Johnson observou que Yalden tentou fazer odes pindáricas à maneira de Abraham Cowley (também este hoje já esquecido, excepto por alguns especialistas): «Tendo tomado Cowley por modelo, tentou de alguma maneira rivalizar com ele, e escreveu um *Hymn to Darkness* [«Hino à Escuridão»] que é uma réplica evidente do poema de Cowley intitulado *Himn to Light* [«Hino à Luz»].

O infeliz Yalden não seria lembrado de todo, nem mesmo por aquilo, se *Life of Yalden* [«A Vida de Yalden»] não terminasse com uma soberba sentença johnsoniana: «Acerca dos seus outros poemas basta dizer que merecem leitura cuidada, embora nem sempre sejam devidamente trabalhados, embora as rimas sejam por vezes mal escolhidas, e embora os defeitos pareçam ser mais omissões por preguiça que desleixos do entusiasmo.»

Isto não parece ter deixado muita coisa do desafortunado Yalden, mas ela não é a melhor observação que o bardo menor provocou no crítico maior. Yalden também fez o seu próprio *Himn to Life* [«Hino à Vida»]. Neste poema, em resposta ao súbito advento da Luz recém-criada, Yalden põe Deus um pouco desorientado: «Por um instante ficou admirado o Todo-Poderoso.»

Johnson comenta este verso do seguinte modo: «Ele deveria lembrar-se de que o Conhecimento Infinito não pode ficar admirado. Toda a admiração é o efeito que aquilo que é novo tem sobre a Ignorância.»

A grande obra *Lives of the Poets* é mais poderosa sobretudo quando trata de Alexander Pope, o próprio precursor de Johnson; de Richard Savage, com quem Johnson partilhou os seus primeiros anos em Londres na boémia de Grub Street; de Milton, de quem Johnson não gostava e a quem ao mesmo tempo admirava incondicionalmente; e de Dryden, que em alguns aspectos foi o seu antecessor. Mas há também momentos importantes e famosos nos ensaios dedicados a Cowley, Waller, Addison, Prior, Swift, Young, Gray, e até mesmo na mão-cheia de páginas consagradas ao amigo de Johnson, o poeta louco William Collins. Enquanto corpo de crítica poética e biografia literária, aquela obra não tem rival na língua inglesa. Raramente nela se pode manter a distinção entre interpretação e biografia, tal como acontece no resto da crítica de Johnson – muitos dos ensaios jornalísticos de *The Rambler* e de *The Idler*, alguns aspectos de *Rasselas*, o «Prefácio» e as notas a Shakespeare, e na verdade muito do que é citado na *Life of Johnson* de Boswell.

Johnson podia não concordar (como eu concordo) com a afirmação de Emerson de que «não há propriamente história, mas só biografia», mas em termos práticos Johnson escreveu crítica biográfica. Numa altura em que não se dispunha de quase nenhuma biografia, como acontecia com Shakespeare, Johnson mostra como uma história essencialmente biográfica pode ser um forma subtil. Para Johnson, a principal ênfase deve ser sempre colocada na individualidade, e por isso as questões cruciais eram para ele a originalidade, a invenção e a imitação, tanto da natureza como de outros poetas. Críticos como eu próprio, que se preocupam com a influência, aprendem necessariamente com Johnson, que implicitamente compreendeu a razão por que confinou os seus importantes poemas a *London* [«Londres»] e *The Vanity of Human Wishes* [«A Vaidade dos Desejos Humanos»], ambas obras maravilhosas, mas pouco adequadas ao potencial dele. O seu sentido da perfeição de Pope impediu-o de outros conseguimentos; elogia Pope, mas evita ler criadoramente de modo desviante¹ este elegante pai poético, cujo temperamento dificilmente era johnsoniano.

T. S. Eliot, um crítico menor quando comparado com Johnson, tornou-se um poeta forte ao rever Tennyson e Whitman em *A Terra sem Vida*². Johnson absteve-se deliberadamente de dar à tradição neoclássica de Ben Jonson, Dryden e Pope continuadores mais fortes do que Oliver Goldsmith

«Evita ler criadoramente de modo desviante» [*avoids creatively misreading*]. Acerca da noção de *misreading* [leitura desviante ou ler de modo desviante], veja-se a nota da p. 20.

A Terra sem Vida [*The Waste Land*]. Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot sigo a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/d).

e George Crabbe, que eram ambos apoiados por Johnson. É para mim um mistério o motivo que terá levado o belicoso Johnson a recusar a luta com Pope, uma luta para a qual ele estava supremamente preparado. A relação de Johnson com Pope é mais como a de Anthony Burgess com Joyce do que a de Beckett com aquele que foi em certa altura o seu mestre. Tenho uma paixão por *Nothing Like the Sun* [«Nada como o Sol»] de Burgess, mas esta obra repete afectuosamente *Ulisses* sem rever o romance de Joyce. Mesmo o primeiro Beckett, no seu hilariante romance *Murphy*, revela uma leitura desviante de *Ulisses* que é altamente criativa, afastando-se daquela obra para servir os seus próprios fins, e iniciando a longa evolução que o irá levar, através de *Watt* e da grande trilogia (*Molloy*, *Malone Está a Morrer* e *O Inominável*), até ao nada joyciano *Como É* [«How It Is»], bem como às suas três peças maiores¹. Enquanto poeta, Johnson recusou a grandeza, se bem que a tenha certamente tocado em *The Vanity of Human Wishes*. Enquanto crítico, Johnson era mais desinibido, e ultrapassa toda a gente que havia surgido antes dele. Boswell não esclarece este enigma. A questão não está na força de *The Vanity*, mas na sua singularidade; Johnson sabia o mérito que a obra tinha. Por que razão não terá ele avançado?

Não consigo encontrar nenhum outro poeta de língua inglesa com os poderes de Johnson que tenha, tão conscientemente, declinado ser um poeta maior. Emerson tinha a mesma relação com a poesia de Wordsworth que Johnson tinha com a de Pope e, tal como Johnson, Emerson escolheu uma outra harmonia, a da prosa. Mas mesmo os melhores poemas de Emerson – «Baco», «Dias», a ode «Channing» e alguns outros mais, como «Uriel» – não têm o peso e o esplendor de *The Vanity of Human Wishes* de Johnson. Após *The Vanity*, o génio de Johnson foi para a crítica e para a conversação, mas não para a poesia. Shakespeare era o poeta que Johnson amava apesar dele próprio, e em contradição parcial com a sua ânsia profunda de «justiça poética» e de melhoramento moral da humanidade. Mas Pope, mais ainda do que Dryden, Johnson amava perdidamente. Ele entregou o seu coração a Pope, chegando mesmo a afirmar que a tradução que Pope fizera da *Iliada* era «uma realização que nenhuma época ou nação pode pretender igualar», uma realização da qual «se pode dizer que afinou a língua inglesa», incluindo a do próprio Johnson.

A este escandaloso elogio desmedido de uma versão hoje já morta para quase todos nós deve ser contraposta a brilhante preferência de Johnson por *The Dunciad* [«A Dunciada»], um dos maiores conseguimentos de Pope. Johnson colocava esta obra acima do imensamente sobrevalorizado *Ensaio sobre*

Murphy (tradução de José Manuel Simões, Círculo de Leitores, Lisboa, 1974). *Molloy* (tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial Presença, Lisboa, s/d). *Malone Está a Morrer* [*Malone Dies*], sigo a versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993).

o *Homem*, que é esmagado por Johnson: «Nunca a penúria de conhecimento e a vulgaridade do sentimento foram tão bem disfarçadas. O leitor sente a mente cheia, se bem que nada aprenda; e quando a encontra com os seus novos atavios, já nem a voz da sua mãe ou da sua ama é capaz de identificar.»

Johnson não tinha dúvidas quanto à sua superioridade sobre Pope em sabedoria, saber e intelecto. Então, o que é que o ensombrou de tal maneira que o tolheu de canalizar as suas energias mais profundas para uma carreira contínua como poeta? Parte da resposta encontra-se provavelmente no seu relato da força poética de Pope:

Pope tinha, em proporções muito bem ajustadas umas às outras, todas as qualidades daquilo que constitui o génio. Tinha *Invenção*, por meio da qual se formam os novos encadeamentos dos acontecimentos e se mostram novas cenas de imagens, como acontece em *The Rape of the Lock* [«O Roubo do Caracol»]; e ainda por meio da qual os ornatos e as ilustrações extrínsecos e adventícios se unem a um tema conhecido, como acontece em *Ensaio sobre a Crítica*. Ele tinha *Imaginação*, a qual deixa marcas fortes na mente do escritor e o capacita para transmitir ao leitor as várias formas da natureza, os incidentes da vida e as energias da paixão, como acontece em *Heloísa*, *A Floresta de Windsor* e *Epístolas Éticas*. Ele tinha *Discernimento*, o qual selecciona a partir da vida ou da natureza o que é necessário ao objectivo em questão e, ao separar a essência das coisas daquilo que é acessório, torna a representação muitas vezes mais poderosa do que a realidade: e ele tinha as cores da linguagem sempre diante de si, prontas a decorar o seu tema com todos os encantos da expressão elegante, como acontece quando adapta a sua dicção à multiplicidade maravilhosa dos sentimentos e das descrições de Homero.

Ponho em causa unicamente a última virtude, *Discernimento*, e as suas manifestações na *Ilíada* de Pope, mas concordo sinceramente com o elogio da *Invenção* em *The Rape of the Lock* e com o elogio da *Imaginação* nas *Epístolas*.

Onde Johnson, na sua paixão por Pope, corre o risco de cair na hipérbole é na suma que faz da causa do seu poeta:

Novos sentimentos e novas imagens podem ser por outros produzidos; mas tentar um aperfeiçoamento da versificação é perigoso. Arte e esforço fizeram até agora o seu melhor, e aquilo que vier a ser acrescentado será o resultado de trabalho enfadonho e de curiosidade desnecessária.

Depois disto, é certamente supérfluo responder à pergunta que foi uma vez formulada sobre se Pope era poeta, a não ser perguntando em troca que, se Pope não é poeta, então onde é que se pode encontrar a poesia? Circunscrever a poesia através de uma definição mostrará unicamente a estreiteza de

vistas de quem define, se bem que não seja fácil dar uma definição que exclua Pope. Olhemos à nossa volta no tempo presente, e para o passado atrás de nós; indaguemos a quem é que a voz da humanidade ordenou que usasse a grinalda da poesia; examinem-se as produções deles, escutem-se as pretensões deles, e as pretensões de Pope nunca mais serão postas em causa. Tivesse ele dado ao mundo só a sua versão da *Ilíada* e isso bastaria para que o nome de poeta lhe fosse atribuído: se o escritor da *Ilíada* tivesse que classificar os seus sucessores, destinaria um lugar elevado ao seu tradutor, sem ter necessidade de qualquer outra evidência do Génio.

Deparamos aqui com um certo desconcerto. Uma faceta de Johnson adopta a perspectiva dogmática de que o dístico neoclássico é a perfeição final, normativa, da forma poética. Não espero chegar alguma vez a compreender a razão que terá levado um crítico tão céptico e fundado na experiência, um erudito tão conhecedor, a transformar num tal fetiche a conhecida perfeição técnica de Pope. Johnson sabia literalmente de cor milhares de versos de Pope e Dryden, e relativamente poucos de Milton, mas ele sabia (tal como eles também sabiam) que esses versos não eram o melhor de Milton, para já não falar dos de Shakespeare. Certamente Johnson nunca se identificou com o Aquiles de Pope-Homero da mesma maneira que se identificou, lindamente, com Sir John Falstaff. Nem mesmo é claro que *The Vanity of the Human Wishes* não seja um avanço técnico em relação a Pope. Johnson era enfaticamente aquilo que tinha elogiado em Milton, um pensador para si mesmo, e o prestígio de Pope dificilmente encaixa no generoso e desmedido elogio de Johnson. Pope é um grande poeta, mas dele não se pode dizer, como se pode dizer de Shakespeare ou Dante, que se está a ler a própria poesia; e é esquisito afirmar que Homero teria sancionado a versão da *Ilíada* da responsabilidade de Pope. Isto quase convida a furiosa replicação de William Blake, na qual este atacava ao mesmo tempo o seu patrono popiano, o mau poeta William Hayley, e o próprio Pope:

*Thus Hayley on his Toilette seeing the Sope
Cries Homer is very much improved by Pope.*

Foi a capacidade artística de Pope que mais atraiu Johnson, ou aquilo que Johnson excentricamente apelidava de *prudência poética*, definida por Robert Griffin como «a característica combinação que Pope faz das faculdades naturais com uma disposição para o trabalho». Um dos mitos de Johnson acerca de si próprio era o de ser indolente, em contraste com a diligência de Pope, mas o que ele queria dizer com isso era que havia uma diferença entre a insatisfação e a impaciência mentais dele próprio e a intencionalidade de Pope. Johnson temia notoriamente a sua própria mente, quase como se ele pudesse

ser vítima da sua imaginação, como acontecera com Macbeth na mais impressionante visão de Shakespeare da perigosa preponderância da imaginação. Johnson era um filho demasiado bom para com o seu pai poético, e a musa exige ambivalência no romance de família dos poetas. A mágoa que se encontra subjacente a *The Lives of the Poets*, implícita em toda a parte mas raramente expressa, é aquilo a que Laura Quinney chama a procura de «edipização do espaço literário». Confrontado por Alexander Pope como o seu Laio, Johnson fugiu da encruzilhada em vez de arriscar a impiedade. Talvez Johnson fosse um homem demasiado bom para se tornar um grande poeta, mas não vale a pena lamentar os seus escrúpulos, pois hoje em dia conhecemo-lo como um grande homem e como o maior dos críticos literários.

A CRÍTICA CANÔNICA, que é o que Johnson conscientemente escreve, tem em Johnson motivações religiosas, políticas, sociais e económicas, mas fascina-me observar o crítico a pôr de parte as suas próprias ideologias em *Life of Milton* [«A Vida de Milton»]. Os nossos apóstolos actuais da «crítica literária e mudança social» deviam tentar ler, em sequência, Johnson e Hazlitt acerca de Milton. Samuel Johnson era conservador [*tory*] e William Hazlitt era um dissidente fortemente empenhado nas reformas político-eleitorais [*radical dissenter*]. Os dois tinham, portanto, posições completamente opostas em todas as matérias respeitantes a religião, política, sociedade e economia. No entanto, ambos elogiam Milton pelas mesmas qualidades, Hazlitt tão memoravelmente quanto Johnson, em particular neste passo:

Mais do que qualquer outro autor, Milton recorreu abundantemente à ajuda de escritores anteriores, tendo exaurido todas as fontes de imitação, sagradas ou profanas. No entanto, é completamente distinto de qualquer outro autor. É um escritor de Cantos, mas em originalidade não é certamente inferior a Homero. O poder da sua mente está gravado em cada verso... Ao ler as suas obras, sentimo-nos sob a influência de um intelecto poderoso, que quanto mais se aproxima de outros intelectos mais se torna distinto deles. O saber de Milton produz o mesmo efeito que a intuição.

Shakespeare é a única excepção à verdade destas afirmações, tal como eu tentei mostrar através dos vestígios da influência shakespeariana que se encontram no Satanás de Milton. Hazlitt – que em minha opinião é o segundo melhor, logo a seguir a Johnson, de entre os críticos ingleses – antipatizava bastante com Johnson. Mas Johnson antecipa Hazlitt quando se debruça sobre Milton:

O maior elogio do génio é a invenção original... de entre todos os que recorreram à ajuda de Homero, Milton é talvez o que menos ficou em dívida. Ele era naturalmente um pensador para si mesmo, alguém que confiava nas suas pró-

prias capacidades e que desprezava tanto os auxílios como as dificuldades: ele não recusou a entrada ao pensamento ou às imagens dos seus predecessores, mas também não os procurou.

Ambos os críticos encontram acertadamente em Milton um poder que converte o saber em intuição: o poder da invenção, que Johnson considerava ser a essência da poesia. A melancolia de Johnson, que tanto desagradava a Hazlitt, ensinou-o a valorizar sobremaneira a invenção, na medida em que a cura para a melancolia implica descobrir e redescobrir permanentemente as possibilidades da vida. Mais do que qualquer outro autor que eu já li, Johnson compreendeu a dificuldade com que suportamos qualquer antecipação da morte, especialmente da nossa própria morte. Não é exagero afirmar que a sua crítica literária se funda nesta compreensão. Para Johnson, é impossível alterar a lei básica da existência humana: a natureza humana recusa encarar a morte de frente. Quando Johnson tece os seus elogios a Shakespeare através da observação de que as personagens do dramaturgo agem e falam sob a influência de paixões gerais que tocam toda a humanidade, o crítico está sobretudo a pensar na paixão de se escapar à consciência da morte. Há uma conversa esplendidamente lúgubre que é relatada por Boswell, datada de 15 de Abril de 1778, tinha então Johnson sessenta e nove anos:

BOSWELL: Então devemos-nos contentar com o reconhecimento de que a morte é uma coisa terrível.

JOHNSON: Sim. Não vislumbrei um estado que pudesse encará-la como não sendo terrível.

MRS. KNOWLES (*parecendo desfrutar de uma agradável serenidade propiciada pelo convencimento da bondosa luz divina*): Mas é São Paulo quem diz :«Lutei o melhor que pude por esta causa, percorri o meu caminho e guardei a fé. Só me resta agora receber a merecida recompensa!»

JOHNSON: Sim, minha senhora, mas aí está um homem inspirado, um homem que foi convertido por intervenção sobrenatural.

BOSWELL: Em termos de perspectiva de futuro, a morte é medonha; mas na realidade verificamos que as pessoas morrem de um modo fácil. Poucos pensam que é certo que um dia hão-de morrer; e aqueles que o pensam estão dispostos a comportar-se com coragem, como o faz um homem que sabe que vai ser enforcado – e esse homem não é o menos relutante quanto ao enforcamento.

No original: «Does not St. Paul say, "I have fought the good fight of faith, I have finished my course; henceforth is laid up for me a crown of life".» A versão pressuposta nesta observação de Mrs. Knowles é a da *King James Bible*. Creio que este passo é o que se encontra na Segunda Carta de São Paulo a Timóteo. Sigo a tradução interconfessional do texto grego para português moderno (*O Novo Testamento*, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982).

MISS SEWARD: Há um tipo de medo da morte que é certamente absurdo, e que é o pavor da aniquilação, a qual é unicamente um sono agradável sem qualquer sonho.

JOHNSON: Não é nem agradável nem sono; é nada. Uma vez que a mera existência é muito melhor do que nada, prefere-se mesmo viver dolorosamente a não existir.

Johnson termina a conversa observando que «a senhora confunde aniquilação, que é nada, com a apreensão da aniquilação, que é uma coisa medonha. O pavor da aniquilação consiste na sua apreensão». O realismo do crítico associa aquele pavor, quer com o medo da loucura quer com a esperança de salvação, mas em si mesmo o pavor transcende tanto o medo como a esperança. Para continuar a viver temos de fugir da consciência que induz o pavor.

O discurso de Johnson acerca de Shakespeare nunca é tão subtil como no seu comentário do espantoso «Existe em absoluto para a morte», que surge na fala do Duque no III Acto, cena 3, de *Medida por Medida*: «Tu não tens juventude nem velhice; /Mas como que um sono após o jantar, /Sonhando com as duas coisas.» Johnson observa:

Isto é requintadamente imaginado. Quando somos novos gastamos o tempo a congelar planos para o tempo que virá, e perdemos as coisas aprazíveis que estão diante de nós; quando somos velhos entretemos o langor da idade com a recordação dos prazeres ou das realizações da juventude; e assim a nossa vida, que não tem nenhuma parte preenchida com as coisas do presente, assemelha-se aos nossos sonhos depois do jantar, quando os acontecimentos da manhã se misturam com os planos da tarde.

Jantar era, tanto para Shakespeare como para Johnson, aquela refeição a meio do dia a que chamamos almoço. O que Johnson vê é que aquilo que é requintadamente imaginado por Shakespeare revela a nossa total incapacidade de viver no momento presente – ou antecipamos ou recordamos. O que Johnson se recusa a dizer, mas que está implícito, é que nós renunciámos ao presente porque havemos de morrer num momento presente. O pavor de aniquilação é o móbil da metáfora; aquilo a que Nietzsche chamou «o desejo de ser diferente, o desejo de estar noutro lugar», é activado pela recusa de morrer. E o desejo mais íntimo de conquistar a distinção, inclusive a distinção literária, parte, segundo Johnson, do mesmo impulso: fugir da consciência levada à vertigem pelo pensamento de cessar de existir.

Walter Jackson Bate, naquele que considero ser o mais fino lance de perspicácia crítica acerca de Johnson, destaca que nenhum outro escritor está tão atormentado pelo reconhecimento de que a mente é uma *actividade*; uma

actividade que se transformará em destruição do eu ou dos outros se não for orientada para o trabalho. A fome que o coração tem de sobreviver, dispersa por uma miríade de formas, é exposta por Johnson como sendo o impulso des-idealizado para a canonização literária. Pode-se designar a postura melancólica de Johnson, que Hazlitt irritadamente achava que era forçada, de empirismo negativo por oposição ao naturalismo positivo de Hazlitt. Ambos os críticos elogiaram Falstaff como a mais bela representação shakespeariana do espírito cómico, mas a maior necessidade que Johnson tinha do alívio provocado pelo humor levou-o a uma espantosa identificação com Falstaff, totalmente em contradição com a inclinação moral do próprio Johnson. Hazlitt fica completamente deliciado com Falstaff, como todos nós devemos ficar; Johnson, tal como moralistas menores que têm existido até ao presente, desaprova Falstaff, mas não consegue resistir-lhe.

Se bem que moralmente inibido, Johnson é de tal maneira tocado por Falstaff que se torna rapsódico até à altura em que se examina a si mesmo:

Mas o original Falstaff, o inimitável Falstaff, como te hei-de eu descrever? És feito de engenho e ruindade; de um engenho que se pode admirar mas não estimar, de uma ruindade que se pode não prezar, mas que só dificilmente se detesta. Falstaff é uma personagem carregada de defeitos, e de defeitos que inspiram naturalmente desprezo. É ladrão e glutão, cobarde e fanfarrão, sempre pronto a enganar os fracos e a pilhar os pobres, a aterrorizar os tímidos e a insultar os desprotegidos. Simultaneamente adulator e perverso, ele satiriza pelas costas aqueles à custa de quem vive através da lisonja. É íntimo do Príncipe só na sua qualidade de agente da ruindade, mas sente-se tão orgulhoso desta intimidade que não só se torna arrogante e altivo diante dos homens comuns, mas vai mesmo ao ponto de pensar que a sua condição tem a mesma importância que a do duque de Lencastre. No entanto, um homem assim tão desonesto, tão vil, consegue tornar-se indispensável ao Príncipe (que o despreza) por meio da mais agradável de todas as qualidades, a eterna boa disposição, por meio de um infalível poder de provocar o riso, com o qual o envolvimento é tanto mais fácil quanto a graça de Falstaff não é de natureza magnificente ou ambiciosa, mas consiste em simples ditos espirituosos e apartes frívolos, os quais divertem mas não provocam despeito. Deve ser referido que ele nunca cometeu qualquer crime grave ou sangrento, a fim de que a sua licenciosidade não seja tão ofensiva e possa como que existir para estar ao serviço da sua hilaridade.

A moral que se deve retirar desta representação é que nenhum homem é mais perigoso do que aquele que, sendo desonesto, tem o poder de agradar; e que nem a inteligência nem a honestidade se podem considerar em segurança com um tal companheiro quando vêem Henrique desencaminhado por Falstaff.

Como feroz falstaffiano que sou, estou em desacordo com muito do que acaba de ser dito, e prefiro o contemporâneo de Johnson, Maurice Morgann, que no seu *An Essay on the Dramatic Character of John Falstaff* [«Ensaio acerca da Personagem Dramática de Sir John Falstaff»] (1777) demonstrou o valor da mais bela personagem cômica de toda a literatura. Segundo Boswell, a reação de Johnson a Morgann consistiu em dizer entre dentes que a seguir Morgann iria demonstrar a virtude moral de Iago. Perdoa-se, contudo, a Johnson, pois é sua a enternecedora observação de que Falstaff manifesta a «mais agradável de todas as qualidades, a eterna boa disposição».

Era constante a grande necessidade que Johnson tinha daquela qualidade, e eram frequentes, tanto em conversas suas como na escrita, as referências que fazia a Falstaff. Ele gostava de se retratar a si mesmo como Falstaff, velho mas alegre, com uma vitalidade indomável, ainda que gradualmente toldada pela derrota iminente. A vitalidade subsiste na própria escrita de Johnson, tal como na figura de Johnson, dentro e fora de Boswell. Se essa força de existir continuará ou não a perseguir-nos, é algo que não posso profetizar. Se os valores canônicos forem completamente exilados do estudo da literatura, será que Johnson vai continuar a ter público?

Se não houver mais gerações de leitores comuns, libertos do palavreado ideológico, então Johnson desaparecerá juntamente com muitas mais coisas que são canônicas. Porém, a sabedoria não morre com facilidade. Se a crítica literária expira nas universidades, passará a viver em outros lugares, uma vez que ela é a versão moderna da literatura de sabedoria. Não suporto ser elegíaco em relação ao Dr. Johnson, o meu herói desde a adolescência. Por isso, encerro este capítulo dando-lhe a palavra, do «Prefácio a Shakespeare», para que possamos ouvir outra vez o maior dos críticos a falar do mais forte dos poetas:

As combinações irregulares da invenção repleta de fantasias pode agradar durante algum tempo, em virtude daquela novidade que a saturação da vida nos manda a todos procurar; mas os prazeres do prodígio imprevisto em breve estão exaustos, e a mente só pode repousar na firmeza da verdade.

9

Fausto, Parte II, de Goethe: O Poema Contracanonico

DE TODOS OS ESCRITORES ocidentais mais fortes, Goethe é aquele que parece estar mais afastado da nossa sensibilidade actual. Julgo que este afastamento tem pouco a ver com a dificuldade com que a sua poesia é transposta para inglês. Hölderlin também fica mais pobre em tradução, mas a atracção que sentimos por ele é muito superior à que sentimos por Goethe. Poeta e escritor da sabedoria, Goethe é, na sua língua, o equivalente de Dante, e pode transcender traduções inadequadas, mas não aquelas mudanças da vida e da literatura que tornaram as suas ideias centrais tão remotas que parecem arcaicas. Goethe já não é nosso antepassado, como o foi de Emerson e Carlyle. A sua sabedoria ainda subsiste, mas parece provir de um outro sistema solar que não o nosso.

Goethe não teve precursores poéticos germânicos com uma força comparável à sua. Hölderlin chegou depois dele, e desde então não teve qualquer rival, nem mesmo Heine, Mörike, Stefan George, Rilke, Hofmannsthal, ou os espantosos Trakl e Celan. Situando-se no verdadeiro começo da literatura imaginativa da Alemanha, Goethe é, no entanto, de uma perspectiva ocidental, mais um fim que um começo. Ernst Robert Curtius, que considero o mais distinto dos modernos críticos literários alemães, observou que a literatura europeia constituiu uma tradição contínua desde Homero até Goethe. O passo para além dela foi dado por Wordsworth, o inaugurador da poesia moderna e também daquela linha de introspecção que vai de Ruskin a Proust

e deste a Beckett, que era até há pouco o maior escritor vivo. As datas de Goethe foram 1749-1832, enquanto as de Wordsworth foram 1770-1850, o que faz do romântico inglês um contemporâneo mais jovem do sábio alemão. No entanto, os poetas ingleses e americanos continuam a reescrever involuntariamente Wordsworth, enquanto de Goethe não se pode dizer que constitua nesta altura uma influência vital da poesia alemã.

Seja como for, o que acontece é que a distância imensa a que Goethe se encontra constitui uma parte do enorme valor que ele hoje tem para nós, sobretudo num tempo em que os especuladores franceses proclamaram a morte do autor e a hegemonia dos textos. Cada texto de Goethe, por mais divergente que possa ser em relação a outros, traz em si a marca da sua personalidade incomparável e irresistível, a qual não pode ser tergiversada nem desconstruída. Ler Goethe equivale a reconhecer uma vez mais que a morte do autor é unicamente um tropo gaulês tardio. O demónio de Goethe – ou demónios, pois parece que ele tinha à sua disposição todos quantos queria – está sempre presente na sua obra, contribuindo para o paradoxo perpétuo de que tanto a poesia como a prosa são simultaneamente os melhores exemplos de um *ethos* clássico, quase universal, e de um *pathos* romântico, intensamente pessoal. O *logos* ou, em termos aristotélicos, a *dianoia* (o conteúdo do pensamento) da obra de Goethe é o único aspecto vulnerável, uma vez que a excêntrica Ciência da Natureza goethiana surge-nos hoje em dia como uma conceptualização inadequada da sua espantosa apreensão demoníaca da realidade. Mas isso pouco importa, pois o poder literário e a sabedoria de Goethe sobrevivem à evaporação das suas racionalizações.

Curtius observa muito justamente que «a condição que melhor se coaduna a Goethe é a predominância da luz sobre a treva», e lembra-nos que a palavra que Goethe utiliza para esta condição é *heiter*, que não é tanto «alegre», mas mais o equivalente do *serenus* latino, um céu sem nuvens, tanto de dia como de noite. Tal como Shelley depois dele, Goethe descobriu o seu emblema pessoal na estrela da manhã, mas, ao contrário de Shelley, não pelo seu momento de maravilhoso declínio na madrugada. O Goethe sereno é hoje para nós um fardo temperamental; nem nós nem os nossos escritores estamos tranquilos. O Fausto de Goethe vive até aos cem anos, e Goethe desejava ardentemente que o mesmo acontecesse a si próprio. Nietzsche ensinou-nos uma poética da dor; só aquilo que é doloroso, insistia ele brilhantemente, podia ser verdadeiramente memorável. Curtius atribuíu a Goethe uma poética do prazer dentro de uma antiga tradição, mas uma poética da serenidade, de céus sem nuvens, está muito mais perto da visão goethiana.

«Errar acerca da vida é necessário à vida», que é uma penetrante observação de Nietzsche, constitui uma parte da dívida grande (e não reconhecida) de Nietzsche a Goethe, cuja ideia de poesia se centrava numa complexa consciência de que a poesia era essencialmente um tropo, e

que esse tropo era uma espécie de erro criativo. Na sua obra de mestre intitulada *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948), Curtius reúne duas magníficas afirmações de Goethe acerca dos tropos. Em «Notas e Ensaios», apensos a *Divã Ocidental-Oriental*, Goethe comenta a metáfora na poesia árabe:

Para o homem oriental, todas as coisas sugerem todas as coisas, de modo que, acostumado a ligar entre si as coisas mais remotas, ele não hesita em derivar coisas contrárias umas das outras através de pequenas mudanças nas letras ou nas sílabas. Vemos aqui que a linguagem é já produtiva em si mesma e por si mesma, e na verdade, quando vai ao ponto de coincidir com a imaginação, ela é poética. Assim, se começarmos com os tropos primeiros, necessários, principais, e depois assinalarmos os que são mais livres e vigorosos, até chegarmos aos mais ousados e arbitrários, e até aos mais ineptos, convencionais e banais, conseguiremos ter uma visão geral da poesia oriental.

Isto seria claramente uma metáfora geral para a poesia, onde «todas as coisas sugerem todas as coisas». Em *Máximas e Reflexões*, Goethe afirma o seguinte acerca do seu verdadeiro precursor (o único que ele podia aceitar, porque havia escrito numa linguagem moderna diferente): «Shakespeare é pródigo em tropos maravilhosos, constituídos na base de personificações. Estariam longe de nos poder servir, mas nesse autor a sua adequação é total, já que na época toda a arte estava dominada pela alegoria¹.»

Esta afirmação reflecte a infeliz distinção que Goethe estabelece entre «alegoria, em que o particular serve unicamente como exemplo do geral», e o «símbolo» ou «a natureza da poesia; expressa qualquer coisa de particular, sem pensar no geral ou apontar para ele». Mas Goethe continua, observando que Shakespeare «descobre imagens onde nós não iríamos descobri-las, por exemplo, no livro... ainda encarado como algo sagrado». Figurar um livro como algo sagrado dificilmente é alegoria no sentido muito pouco interessante de Goethe, mas é alegoria enquanto modo autenticamente simbólico no qual todas as coisas sugerem novamente todas as coisas. Uma tal metáfora do livro abre Goethe às suas próprias ambições mais amplas como poeta: encarnar e expandir a tradição europeia da literatura sem ser subjugado pelas suas contingências, e sem perder, assim, a imagem de si mesmo.

Quem melhor esclareceu este aspecto de Goethe foi o seu herdeiro principal do século xx, Thomas Mann. Com amorosa ironia (ou talvez com irónico amor), Mann compôs uma série de retratos notáveis de Goethe, desde o ensaio *Goethe e Tolstoi* (1922), passando por uma tríade de ensaios nos

Sigo a tradução de *Máximas e Reflexões* da autoria de José M. Justo (*Obras Escolhidas de Goethe*, Volume V, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992).

anos 30 (acerca do homem de letras, o «representante da Idade Burguesa»), até ao romance *Lotte em Weimar* (1939), concluindo com a «Fantasia sobre Goethe» nos anos 50. Pondo de parte *Lotte em Weimar*, o mais notável destes desempenhos goethianos de Thomas Mann é o discurso, proferido no centenário da morte do poeta, intitulado «Goethe como Representante da Idade Burguesa». Para Mann, Goethe é «este grande homem em forma de poeta», o profeta da cultura alemã e do individualismo idealista, mas, acima de tudo, «este milagre de personalidade», um «homem como um deus», à maneira de Carlyle. Enquanto Homem Representativo burguês, Goethe fala de um «comércio livre de concepções e sentimentos», que Mann interpreta como «uma característica transferência de princípios económicos liberais para a vida intelectual».

Mann sublinha que a serenidade de Goethe era mais um conseguimento estético que um dote natural. Na tardia «Fantasia sobre Goethe», Mann elogia Goethe pelo seu «esplêndido narcisismo, uma satisfação com o eu que era demasiado séria e, no final, demasiado preocupada com a autoperfeição, iluminação e selecção dos dons naturais que ele possuía, para que lhe seja aplicável uma palavra tão mesquinha como “ vaidade ” ». O encanto desta caracterização está em que Mann se descreve a si mesmo tanto quanto a Goethe, acontecendo o mesmo no esplêndido ensaio de 1936 sobre «Freud e o Futuro»:

A imitatio de Goethe, com os seus estádios de Werther e de Wilhelm Meister, com o período da velhice a que pertencem *Fausto* e *Divã*, ainda consegue dar forma e moldar miticamente a vida de um artista – brotando do seu inconsciente, mas explorando-a, como é característico do artista – numa consciência sorridente, juvenil e profunda.

A *imitatio* que Mann faz de Goethe dá-nos Tonio Kröger como Werther, Hans Castorp como Wilhelm Meister, *Doutor Fausto* no lugar de *Fausto*, e *As Confissões de Félix Krull* no lugar do *Divã*. Nas observações de Mann há ecos deliberados da afirmação de Goethe de que «mesmo os modelos perfeitos provocam um efeito perturbador ao nos levarem a passar por cima de estádios necessários ao nosso *Bildung*, daqui resultando que, na maior parte dos casos, somos lançados para longe do que verdadeiramente importa, caindo num erro ilimitado». Mann cita em várias ocasiões a pergunta cruel e central de Goethe, que fora por este formulada na velhice do seguinte modo: «Será que um homem vive quando outros também vivem?» Implícitos na pergunta estão dois soberbos aforismos goethianos que entre si formam uma dialéctica da criação tardia: «Só quando fazemos nossas as riquezas dos outros é que conseguimos gerar alguma coisa grandiosa», e «Que podemos nós dizer que é realmente nosso a não ser a energia, a força, a vontade!».

O Goethe de E. R. Curtius é o aperfeiçoador e o representante final da cultura literária que vai de Homero a Virgílio, e deste até Dante, tendo alcançado posterior sublimidade em Shakespeare, Cervantes, Milton e Racine. Só um escritor com a força demoníaca de Goethe poderia ter resumido tanto sem cair na perfeição da morte. O difícil problema que agora nos surge é que, apesar da sua vitalidade e da sua sabedoria, Goethe nos confronta na sua poesia lírica mais forte com uma consciência demasiado indivisa para acreditarmos que podemos ser descobertos por essa poesia, manifestamente tão poderosa quanto a de Wordsworth, mas infinitamente menos estimulante. As *Trilogies der Leidenschaft*, ou «Trilogias da Paixão», apesar da sua extraordinária intensidade retórica, não são poemas do centro do nosso ser como o são «A Abadia de Tintern» [*Tintern Abbey*] e a ode «Sugestões» [*Intimations*]. O «Prelúdio» [*Prelude*] não pode ser considerado poesia de uma ordem mais elevada do que *Fausto*, mas parece ser de longe a obra mais normativa. O grande quebra-cabeças estético de Goethe não se encontra nos seus conseguintes líricos e narrativos, ambos inquestionáveis, mas em *Fausto*, o mais grotesco e inassimilável dos maiores poemas ocidentais em forma dramática.

ERICH HELLER afirma sagazmente o seguinte: «Qual é o pecado de Fausto? Desassossego de espírito. Qual é a salvação de Fausto? Desassossego de espírito.» Ou isto é uma confusão goethiana ou, então, a versão pessoal de Goethe da ideia gnóstica da salvação através do pecado. Parece ser mais adequado considerá-lo uma confusão. Heller vê-o mais como uma espécie de ambiguidade ilícita:

O que ele não conseguiu escrever foi a tragédia do *espírito* humano. É aqui que a tragédia de Fausto falha e se torna ilegítimamente ambígua, na medida em que, em última análise, para Goethe não há um espírito especificamente *humano*. Ele existe fundamentalmente em unidade com o espírito da natureza.

Embora admitindo que «a salvação de Fausto é uma questão muito pouco ortodoxa», Hermann Weigand atribui a herética redenção à «luta incessante para desenvolver a sua personalidade» que é levada a cabo pelo herói, o que era seguramente a demanda do próprio Goethe. Mas receio bem que Heller esteja certo, e que Fausto não tenha personalidade ou um espírito especificamente humano, o que constitui uma das dificuldades com que deparamos no poema. Nada no poema é mais homérico (ou mais uma paródia grotesca de Homero) que a ausência de qualquer noção de um espírito humano separado das forças e dos impulsos da natureza. Fausto, tal como os heróis de Homero, é um campo de batalha onde as forças em luta se confrontam. É esta a sua maior diferença em relação a Hamlet, que é, na

tradição bíblica, um espírito *humano*. Fausto nunca poderia afirmar, como o faz Hamlet, que no seu coração se desenrolava uma espécie de combate. Antes, o seu coração, a sua mente e as suas percepções estão rigorosamente separados, sendo ele o lugar mais ou menos arbitrário onde tudo isso se entrechoca.

Goethe está, contudo, a escrever não uma épica homérica mas uma tragédia alemã, se bem que «tragédia» tenha um significado peculiar no que diz respeito a *Fausto*. Heller afirma que a tragédia de Fausto é que ele é incapaz de tragédia. O Aquiles de Homero é um herói trágico? Bruno Snell, E. R. Dodds e Hans Fraenkel mostram-nos que até mesmo Aquiles, o melhor dos Aqueus, é essencialmente infantil, pois não há integração do seu intelecto, das suas emoções e das suas impressões sensoriais. Há uma qualidade homérica positiva no próprio Goethe, mas Fausto parece homérico só por ser infantil. Édipo e Hamlet atingem a maturidade nas suas tragédias; Fausto é um bebé quando comparado com eles.

Isto não é propriamente um defeito estético, pois faz aumentar o extraordinário estranhamento que torna *Fausto* a mais grotesca obra-prima da poesia ocidental, o fim da tradição clássica sob a forma daquilo a que se poderia chamar uma peça-sátira vasta, cosmológica. A Parte I é bastante louca, mas a Parte II faz com que Browning e Yeats pareçam insípidos e Joyce cristalino. Felizmente para Goethe que Shakespeare foi inglês, na medida em que a distância linguística lhe permitiu absorver e imitar Shakespeare sem ansiedades estropiadoras. *Fausto* não pode ser considerado verdadeiramente shakespeariano, mas parodia Shakespeare quase incessantemente.

Benjamin Bennett considera que o projecto do poema consiste em nada menos que na «regeneração da língua», que eu simplificaria em termos de «uma tentativa de regenerar o alemão tal como Shakespeare regenerou o inglês». Bennett considera que o estranho não-género de *Fausto* é um «antipoiético» que procura purgar a ironia da linguagem poética e restabelecer uma espécie de *pathos* visionário. Com um imponente (e deliberado) irrealismo crítico, Bennett declara que o tamanho de *Fausto* é «infinito no sentido em que é tão grande quanto cada um quiser». Ao ler *Fausto*, sinto por vezes vontade de que o poema e eu se pudessem juntar numa dieta rigorosa, mas a sugestividade da afirmação de Bennett mantém-se viva.

A impossível pergunta crítica é a seguinte: Pode-se definir o conseguimento estético – o seu alcance e as suas limitações – do *Fausto* de Goethe? Bennett terá talvez rematado a questão do alcance, mas a questão das limitações não pode ser esquecida, sobretudo num tempo e num país em que *Fausto* parece ser uma misteriosa redundância, um elefante branco da tradição poética central. Tal como afirmei, nós lemos mais prontamente o «Prélúdio» de Wordsworth, ou até mesmo os poemas épicos de Blake, do que aprendemos a ler *Fausto*. Será que ficamos desconcertados com a aparente

serenidade da personalidade poética de Goethe e com as sórdidas intensidades de *Fausto*? Ou será apenas que não nos conseguimos situar em relação ao teatro do mundo de Goethe, e por isso nos interrogamos acerca do que está a acontecer, questionando as razões do nosso envolvimento?

Já não chega argumentar a favor da grandeza de *Fausto* na base da sua variedade lírica e do seu poder retórico, ou até da sua inventividade mitológica. Há uma tendência para, em vez de *Fausto*, preferirmos obras de Goethe como as *Elegias Romanas*, o *Divã Ocidental-Oriental*, e por vezes mesmo os *Epigramas venezianos*. Já ouvi a observação antipática de que *Fausto* está para Goethe tal como *Assim Falava Zaratustra* está para Nietzsche (e para todos os nietzschianos) como um desastre grandioso. É verdade que um resumo de *Fausto* se arrisca a ser tão intragável quanto um resumo de *Zaratustra*. Ler *Fausto* com atenção é, porém, uma questão completamente diferente. A obra torna-se um banquete dos sentidos, embora seguramente demasiado repleto de viandas pouco saudáveis. Enquanto pesadelo sexual ou fantasia erótica, *Fausto* não tem rival, e compreende-se por aí porque é que um Coleridge escandalizado declinou traduzir o poema. É com certeza um poema acerca daquilo que se considera ser suficiente, e Goethe encontra inúmeras maneiras de nos mostrar que a sexualidade só por si não é suficiente. De um modo ainda mais obsessivo, *Fausto* ensina-nos que sem uma sexualidade activa absolutamente nada será suficiente.

Bennett recorda-nos com proveito que a arte característica de *Fausto* consiste no facto de o poema anular sistematicamente todas as perspectivas a partir das quais nós poderíamos querer vê-lo. O perspectivismo só se esboça através de uma deliberada ambiguidade, e Goethe parece ter inventado uns setenta e sete tipos de ambiguidade. O Goethe de Nietzsche encarna mais Dioniso que Apolo, tal como o Goethe de Freud incorpora Eros e não Tânato. Em *Fausto*, o único deus ou deuterodeus parece-me ser o próprio Goethe, pois este poeta extraordinário não era cristão nem epicurista, não era platónico nem empirista. Talvez o Espírito da Natureza, mais do que Mefistófeles, fale em representação de Goethe, mas hoje em dia os Espíritos de Goethe enfastiam-nos ou irritam-nos e, por isso, a figura persuasiva tem de ser Mefistófeles, que muito justamente é saudado por Erich Heller como o precursor legítimo da visão nietzschiana do vazio niilista. Heller acredita que Nietzsche era, no fim de contas, um faustiano; mas isso equivale a fugir às próprias ironias de Nietzsche.

Não conheço poesia mais surpreendente do que as grotescas e sublimemente absurdas falas finais do heroicamente ridículo Mefistófeles na altura em que leva a cabo um solitário combate de retaguarda contra as celestiais inundações de rosas aladas e angélicas nádegas que o impedem de arrebatrar a alma que Fausto se comprometera a entregar-lhe. Que devemos nós fazer com uma cena tão surpreendentemente extravagante? Mal Fausto

exclama «Gozo ditoso o mais celeste instante¹», cai para trás e desaparece, e o que se segue está além e aquém da crítica literária. Uma farsa baixa, que capta um *bathos* medonho, domina-nos completamente à medida que Mefistófeles conduz as suas cobardes legiões de diabos gordos com cornos curtos e direitos, e de diabos magros com cornos compridos e retorcidos, unicamente para assistir à debandada de todos eles quando aparece o delicioso bando de rapazinhos-anjos. Dominado pelo seu exuberante desejo sexual por estes seres encantados, Mefistófeles ainda combate galantemente, depois compara-se hilarantemente a Job e acaba por admitir a derrota, conseguindo por fim a nossa triste afeição pela sua confissão de um desejo sexual demasiado humano.

«Pobre diabo velho», pensamos nós, mas também «rijo diabo velho», que muito justamente se acusa a si mesmo. Essa é uma parte decisiva do conseguimento perpetuamente surpreendente de Goethe: Fausto não tem um espírito humano ou uma personalidade humana, mas Mefistófeles tem-na de uma maneira cativante. Quando escreveu sobre Mefistófeles, Goethe foi um verdadeiro poeta, sabendo que estava do lado do Diabo, porque Goethe parece ter sabido tudo.

EMBORA *FAUSTO* seja mais uma ópera que uma peça de teatro, a obra continua a ser representada na Alemanha. Nunca vi uma única representação, e prefiro continuar assim, a não ser que um encenador dotado consiga incorporar nela todos os recursos do cinema. *Fausto*, Parte II, é já um pesadelo de filme, que cada um de nós dirige na sua cabeça, mesmo enquanto nos debatemos com os aspectos estranhos do texto. Curiosa como é deveras a Parte I, é a Parte II que constitui a obra mais singular e, contudo, mais canónica da literatura ocidental.

Goethe começou a compor aquilo que veio a ser o *Fausto* em 1772, quando tinha cerca de vinte e três anos de idade, e concluiu a obra sessenta anos mais tarde, mesmo pouco antes de morrer, em 1832. Um drama poético composto ao longo de seis décadas está destinado a ser um monstro, e Goethe esforçou-se por tornar a Parte II tão monstruosa quanto possível. Os seus críticos têm insistido continuamente na pretensa «unidade» da peça, e tendem a considerar a Parte II como estando pelo menos implícita na Parte I. Exceptuando alguns elos mecânicos, tudo o que os dois *Faustos* têm em comum são o próprio Fausto e o Diabo cómico, Mefistófeles, que não é uma figura muito satânica, quer se pense no Satanás da tradição popular, quer no herói-vilão do *Paraíso Perdido* de Milton. Na medida em que

Para a tradução desta passagem de *Fausto*, Parte II, sigo a versão portuguesa de *Fausto* da autoria de Agostinho D'Ornellas, na edição de 1953, cuidada por Paulo Quintela (Relógio d'Água, Lisboa, 1987). A ocorrência de qualquer novo fragmento de *Fausto*, Parte II, remete para esta versão.

Fausto existe sem personalidade e Mefistófeles não tem uma personalidade única, tanto um como outro dão pouca continuidade às duas partes do drama.

Isto pouco importa, uma vez que o poeta da Parte II comprazia-se em ser tão enigmático quanto possível. Aclamado como um messias literário, quase desde o início da sua carreira, Goethe evitou sensatamente a estultificação ao se tornar um experimentador interminável, e *Fausto*, Parte II, pode muito bem ser mais uma experimentação que um poema. As edições de *Fausto* apresentam frequentemente uma tábua analítica de datas de composição e de formas de versificação que me fazem lembrar as tabelas dedicadas ao Pentateuco em obras de investigação bíblica, só que o próprio Goethe é ao mesmo tempo Javeísta, Eloísta, Deutoronomista, Escritor Sacerdotal e grande Redactor. Tal como acontece com as peças de Shakespeare, com *A Divina Comédia* de Dante e com o *Dom Quixote* de Cervantes, o *Fausto* é uma outra escritura secular, um vasto livro de ambição absoluta. Ao contrário de Shakespeare e Cervantes – cujos interesses não eram cosmológicos –, mas parodicamente como Dante e Milton, Goethe aspira a uma visão total. Tratando-se de Goethe, o plural é mais indicado: visões. Nem mesmo o termo «eclectico» se ajusta à mistura de mitologias, histórias, especulações, fantasias de poetas anteriores, que aparece na Parte II. O que quer que seja, Goethe fará uso disso, porque tudo pode ser entrelaçado em «fragmentos de uma grande confissão», isto é, as obras literárias de Goethe, e *Fausto* em particular.

Shakespeare, que Goethe com deferência (e com realismo) colocava acima de si próprio, não é uma influência tão dominante na Parte II como o é na Parte I. Isto ajuda sem dúvida a explicar o facto de a Parte II se encontrar inundada de personagens clássicas, bem como de histórias e formas clássicas. A abertura de Goethe aos antigos é, em parte, um movimento defensivo contra Shakespeare, se bem que não seja bem-sucedida enquanto rodeio de Shakespeare. Como poderia ser de outro modo? A declaração crucial de Goethe sobre Shakespeare é o ensaio de 1815, «Schäkespear und kein Ende!», traduzido para inglês por Randolph S. Bourne com o título «Shakespeare ad Infinitum». Apesar da sua contínua ambivalência para com o maior dos escritores, a sensibilidade estética de Goethe triunfou sobre a sua própria vulnerabilidade:

Talvez ninguém melhor do que ele tenha mostrado a conexão entre Necessidade e Vontade na personagem individual. A pessoa, considerada como personagem, encontra-se debaixo de uma determinada necessidade; está contrangida, forçada a uma determinada linha de acção particular; mas como ser humano tem uma vontade, que é livre e universal nas suas exigências. Surge, assim, um conflito interior, e Shakespeare é superior a todos os outros escritores na significação com que dota esse conflito. Mas pode agora surgir um

conflito exterior, e por seu intermédio o indivíduo pode ficar tão estimulado que, por causa das circunstâncias, uma vontade insuficiente é erguida ao nível da necessidade irremissível. Já me referi antes a estes motivos a propósito de Hamlet.

A interpretação que Goethe faz de Hamlet é exposta em *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), na altura em que Wilhelm nos dá a sua famosa mas absurdamente mal dirigida idealização daquela que é a personagem shakespeareana de maior magnitude. Será que podemos reconhecer Hamlet nas suas palavras?

Um ser belo, puro, nobre, altamente moral, sem a força física que faz o herói, sucumbe sob um fardo que ele não pode nem transportar nem rejeitar. Todos os deveres lhe são sagrados, mas este é pesado de mais. Exige-se dele o impossível, não o impossível em si, mas aquilo que lhe é impossível. Como ele se torce, se volta, se atormenta, avança e recua, é sempre lembrado, lembra-se sempre e, por fim, quase se esquece do seu objectivo, sem, contudo, nunca mais voltar a ser alegre¹.

Ficamos sem saber muito bem que peça é que Goethe/Wilhelm Meister estavam a ler, mas certamente que não era a tragédia de Shakespeare em que Hamlet se mantém indiferente quando mata Polónio, ou manda animadamente Rosencrantz e Guildenstern ao encontro da morte, ou age em relação a Ofélia com uma brutalidade tão obscena que está para além de qualquer desculpa. Mas, claro, nada podia ser mais descortês para com o *Fausto* de Goethe – tanto da Parte I, como da Parte II – do que comparar a peça com *Hamlet* ou, na verdade, com qualquer tragédia shakespeareana maior. O Príncipe da Dinamarca é uma personagem dramática cuja personalidade é universalmente atraente e misteriosamente ampla. Entre todas as personagens fictivas, a única *consciência autoral* que existe é a de Hamlet. Não quero dizer com isto que Hamlet é a auto-representação de Shakespeare. Antes, Hamlet é um milagre de interioridade; Shakespeare descobriu maneiras de sugerir uma riqueza psicológica que nos confunde até ao momento em que começamos a querer ouvir Hamlet falar acerca de tudo aquilo que no cosmo nos faz ficar perplexos. Longa como a peça é, o leitor fascinado (mais do que o espectador de teatro) quer-a mais longa; ansiamos por todas as observações de Hamlet que podemos ter esperança de encontrar.

Para a tradução desta passagem d' *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* sigo a versão portuguesa da autoria de Paulo Osório de Castro (*Obras Escolhidas de Goethe*, Volume II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991). Veja-se também a nota da p. 217.

Por aquela craveira impossível, o Fausto de Goethe, e até o seu Mefistófeles, quase parecem não ser personagens. Cauteloso quanto a desafiar Shakespeare, Goethe virou-se para a Idade de Ouro espanhola, em especial para Calderón, a fim de encontrar um modelo rival. Nas maiores peças de Calderón, tal como em *Fausto*, os protagonistas vivem e têm existência num domínio indeterminado que oscila entre personagem e ideia; são metáforas alargadas de um complexo de preocupações temáticas. Isto funciona às mil maravilhas com Calderón, bem como com Lope de Vega, mas Goethe quis conservar a oposição entre personalidades e metáforas temáticas para as utilizar conforme muito bem entendesse em função das circunstâncias, e desembaraçou-se do modo de Calderón para tornar a entrar quase à vontade no cosmo shakespeariano.

Mestre no capricho, Goethe consegue várias vezes levar a melhor, mas não sempre; e o seu drama cosmológico fica prejudicado sempre que Shakespeare é invocado. O leitor sente a estranheza de a imensa peça, em especial na sua bizarra segunda parte, estar verdadeiramente «saturada de vida», como disse o velho Gide, excepto nos momentos que têm a ver com o seu pretensão herói trágico. Loucas mitologias e um Mefistófeles obreiro de infinitas maquinações pululam à nossa volta, sempre animadamente, mas Fausto consegue ser ele próprio passivo, descolorido, repleto de verborreia ou, então, mostra-se manifestamente a dormir. O problema não está no facto de haver muito do Goethe de eus múltiplos no seu demandador renascentista transmutado num alemão mas, sim, no facto de haver muito pouco de messias na sua figura principal. A exuberância de Goethe é esbanjada nos monstros prodigiosos da Parte II, mas não no pobre Fausto. Não pode ser accidental, mas é um infortúnio estético. É evidente que Goethe estava tão teimosamente determinado a não permitir que Fausto se enganasse em vez dele que esqueceu a sua maior força, a sua força preternatural, que era a natureza incommensurável da personalidade do próprio Goethe. Há um problema semelhante na obra *A Aprendizagem de Wilhelm Meister* (que é o título dado por Carlyle à melhor das ficções em prosa de Goethe)¹, na qual me sinto fascinado por quase todas as personagens à excepção do próprio Wilhelm Meister, que dá a impressão de ser feito de pau.

Goethe encantava-se tanto a si mesmo, e a todos quantos com ele alguma vez se cruzaram, que nenhuma personagem que ele criasse podia sobreviver ao seu criador. Shakespeare mal se interessava por si mesmo, e era manifestamente bastante descolorido em comparação com Christopher Marlowe e Ben Jonson, ou até com figuras menores como George Chapman ou John

Esta obra de Goethe intitula-se *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Conforme já referi na nota anterior, sigo o título da versão portuguesa, que é mais fiel ao título do original alemão: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Harold Bloom utiliza invariavelmente o título daquela obra na versão do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), e que é o seguinte: *Wilhelm Meister's Apprenticeship*.

Marston. O enigma e a glória das obras de Goethe, e em particular de *Fausto*, Parte II, reside no modo como a escrita fica tão completamente impregnada da sedutora personalidade do poeta que é o próprio poeta, e não as suas representações, quem nós mais prezamos. Aquilo que acontece com Byron acontece em mais alta escala com Goethe, como o astuto autor de *Fausto* certamente compreendeu.

Não é numeroso o grupo de pessoas carismáticas que se tornaram grandes escritores; Goethe é o maior exemplo em toda a literatura ocidental. A sua personalidade era aquilo que Goethe mais prezava; ele está para os autores tal como Hamlet está para as personagens literárias. O seu biógrafo definitivo, Nicholas Boyle, começa o primeiro volume de *Goethe: the Poet and the Age* [«Goethe: o Poeta e a Época»] (1991) com uma afirmação incontestável: «Mais deve ser conhecido ou, de qualquer maneira, mais deve haver para conhecer acerca de Goethe do que acerca de quase qualquer outro ser humano.» Nem mesmo Napoleão, que foi contemporâneo de Goethe, consegue pôr em causa aquele juízo, o mesmo acontecendo com Byron ou Oscar Wilde, ou qualquer outra luminária estética. Acerca de Shakespeare, acerca do que nele é relevante, sabemos pouco mais que nada, e aprendemos a ser cépticos acerca do que ainda falta conhecer, acerca do homem por oposição às peças. Acerca de Goethe, Boyle parece conhecer tudo, e tudo parece ser relevante.

Tal como Nietzsche e Curtius fizeram notar, embora de modos muito distintos, Goethe é em si mesmo uma cultura inteira, a cultura do humanismo literário da longa tradição que vai de Dante a *Fausto*, Parte II, que é o conseguimento canónico da Idade Aristocrática de Vico. Na memória de Goethe, os clássicos da Idade Teocrática – Homero, as tragédias atenienses, a Bíblia – são atravessados por Dante, Shakespeare, Calderón e Milton, e o que resulta deste cruzamento é uma cultura que, na época e na nação de Goethe, pertenceu a Goethe e só a ele. Desde então, o amálgama nunca mais floresceu em nenhum outro grande poeta. Tal como ele próprio parece ter sabido, Goethe é um fim e não um viçoso começo. Sábios viriam a erguer-se na sua esteira durante quase um século após a sua morte, mas Goethe morreu com eles, e hoje continua a viver não em qualquer poeta que esteja connosco, mas unicamente nos mortos e em estudiosos que se regalam com os mortos.

O enigma de Goethe está no mistério da sua personalidade, cuja aura sobreviveu à Idade Democrática para finalmente vir a desfalecer no nosso caos comum. Thomas Mann é o grande escritor derradeiro a emergir de Goethe, mas Mann está hoje em dia tristemente eclipsado, apesar de o seu mestre Goethe se encontrar na obscuridade, se bem que não para sempre. A ironia humanista não é uma postura em moda no início dos anos 90 deste nosso século, e dificilmente se espalhará naquilo que virão a ser os agouros apocalípticos do final da década. Goethe, que nunca foi cristão, viu-se aclamado como um messias ainda durante a sua juventude, tendo-se defendido,

com uma ironia formidável, da sua própria deificação. Mefistófeles é o único teísta em *Fausto*, Parte II; o próprio Fausto prefigura Nietzsche quando nos instiga a pensar mais na terra do que numa autoridade transcendental.

Shakespeare tornou-se um deus mortal para Victor Hugo e para muitos outros depois dele (incluindo eu próprio), e Goethe teve a perturbada satisfação de alcançar o estatuto de um ser divino entre os estetas alemães da sua própria geração. Mas o contraste imenso entre Shakespeare e Goethe persiste no que pode ser chamado o carisma da palavra e do escritor. Quase todos os seus contemporâneos (o aforista Lichtenberg é a única exceção de que consigo recordar-me) descobriram em Goethe um prodígio da natureza e uma luminosidade que pareciam ultrapassar a mera natureza. Goethe, contudo, recusou ser profeta, e muito menos deus, e gostava de se referir a si mesmo como *Weltmensch*, um filho deste mundo. Iconoclasta total, Goethe herda tudo quanto há de mais ousado e idiossincrático na cultura estética ocidental, apesar da fraca compreensão que hoje parece haver desse facto. O seu soberbo autocentramento constitui o modelo para aquilo que Emerson viria a converter na religião americana da autoconfiança, e num sentido complexo, mas muito real, os Estados Unidos dos nossos dias são mais goethianos (sem o saberem) do que aquilo que a Alemanha moderna consegue ser. No centro da carismática intensidade de espírito de Goethe existe uma desassossegada autoconsideração, e o *Fausto* é um poema religioso somente na medida em que é o drama épico do eu que não conhece limites.

A RELIGIÃO do eu não tem monumento mais sublime do que *Fausto*, Parte II. A Parte I é um poema notável, mas é só uma pálida amostra do que sobre nós se precipita na Parte II. A figura de Fausto recua até às presuntivas origens da heresia cristã naquele que terá sido talvez o primeiro gnóstico, Simão Magnus de Samaria, o qual, quando foi para Roma, tomou o nome de Faustus, «o favorecido». No início da sua bastante lúgubre carreira, Simão havia descoberto uma prostituta em Tiro, de nome Helena, que ele anunciou como o Pensamento de Deus caído em pecado, tendo sido Helena de Tróia numa das suas reencarnações anteriores. Este escândalo herético é a fonte longínqua da lenda de Fausto, a qual veio a ser associada a um verdadeiro Georg ou Johann Faust, um vigarista e astrólogo errante do início do século XVI, que morreu por volta de 1540.

O primitivo *Livro Popular* com a narrativa de Fausto (1587)¹ contém os incidentes básicos explorados em primeiro lugar por Christopher Marlowe

«O primitivo *Livro Popular* com a narrativa de Fausto» é a reconstituição portuguesa que considero mais clara da seguinte expressão inglesa usada por Harold Bloom para se referir à primeira edição alemã da história de D. Johan Fausten: «The earliest *Faust Chapbook*.» Esta noção de *Chapbook* corresponde, por sua vez, ao que em alemão se designa por *Volksbuch*.

em *Doutor Fausto* (1593) e depois por Goethe, entre muitos outros. Tanto as versões populares como as versões poéticas da história de Fausto mostravam uma inclinação inicial para associar Fausto com o libertino Don Juan. As duas lendas têm claras afinidades: ambos os heróis-vilões procuram o conhecimento oculto, tanto esotérico como sexual; ambos passam por sucessivas decepções eróticas; ambos progridem através do desejo e do excesso até à condenação. Byron, enquanto poeta e celebridade carismática, faz as duas lendas culminar nele próprio, tal como Goethe acabou judiciosamente por reconhecer. A queda mortal das duas lendas encadeadas, a de Fausto e a de Don Juan, dá-se no *Fausto*, Parte II, quando Eufóron (Byron), o filho de Fausto e Helena, vem a ter o destino de Ícaro.

A Parte I tem por protagonista um Don Juan tristemente inadequado, cuja perversa ligação amorosa com a inocente Margarida leva directamente à destruição terrena desta e à sua muito pouco convincente salvação celeste. Mas Goethe estava mais propriamente interessado em nos dar o mais adequado de todos os Faustos possíveis, embora o sucesso lírico domine por completo o consequimento dramático do Fausto goethiano. Não recordamos este maior de todos os Faustos como a representação de uma pessoa potencial mas, sim, como a história de uma consciência fundamentalmente desligada tanto da acção como da paixão, por muito que Fausto aspire a ambas. A mente de Goethe nunca estava em descanso; a mente do seu Fausto está só continuamente sem descanso. Goethe tinha clara consciência dessa diferença, e assumiu despreocupadamente o risco estético que ela implicava. Não se relê *Fausto* – qualquer das partes – porque se está fascinado por Fausto, como muitos de nós ficamos obcecados por Hamlet. Eu releio *Fausto* para ver o que Goethe consegue fazer com um protagonista que é um tanto não goethiano. Quando releio *Hamlet*, é muito mais por uma questão de ver o que Hamlet consegue fazer com Hamlet.

Estamos outra vez na particularidade assinalada por Erich Heller: Goethe evita a tragédia, ao passo que Shakespeare capta o género para sempre ou, tal como Heller resumiu de modo sombrio: «Se se pode afirmar que as limitações de Goethe têm origem no alcance aparentemente sem limites do seu génio, então aquilo que se tem em mente é o seu génio, não os seus talentos; ao contrário, ele usou sempre os seus talentos para se defender a si mesmo do seu génio.»

Eu modificaria isto fazendo unicamente notar que a Parte I é a defesa de Goethe contra o seu próprio génio, mas a muito mais poderosa Parte II é a defesa mais interessante de Goethe contra o génio de outros: as tragédias gregas, Homero, Dante, Calderón, Shakespeare e Milton. A realidade do mal não é mais confrontada pela Parte I do que pela Parte II, mas o leitor impaciente de tragédia deixa de se preocupar, na verdade não se pode preocupar, pois é uma energia preternatural de resposta aquilo que é exigido pelas ondas gi-

gantescas da goethiana construção do mito que se abatem sobre nós. A lírica não muda de lugar, mas os filmes de monstros fazem-no, e *Fausto*, Parte II, é o mais grandioso filme de monstros que alguma vez nos foi dirigido. Aquilo que em mim me leva a sair para ver qualquer novo *Drácula* é o que me faz voltar sempre à Parte II, na qual Mefistófeles se transforma no mais imaginativo de todos os vampiros. Pretensamente renunciando ao desejo, Goethe permite, mesmo assim, que Mefistófeles escreva muito da Parte II, com resultados poéticos magníficos.

A Parte I termina com um autêntico caldeirão de pecado, erro e remorso, aprontado unicamente para que Fausto nele se afogue; mas a primeira cena da Parte II afasta tudo isso. A dívida mais profunda de Goethe para com Shakespeare foi o reconhecimento prático de que a apoteose pode ser dramaticamente persuasiva. O Hamlet do quinto acto transcendeu tudo quanto ele próprio provocou nos primeiros quatro actos, e, a partir da segunda cena da Parte II, Fausto encontra-se completamente livre da tragédia de Margarida. Hamlet pode afirmar a intensidade do seu antigo amor pela Ofélia já morta, mas, com toda a razão, nós não acreditamos nele, e Fausto nem se dá ao trabalho de mostrar qualquer nostalgia pela sua versão de Ofélia. Goethe não era, obviamente, viciado no remorso, sobretudo no que tocava a questões eróticas. Uma mulher perdida equivalia a um poema encontrado, e Margarida era agora a Parte I, precisamente como Helena haveria de ser a Parte II. Estremeço só de pensar nas leituras feministas de Goethe, ou de Dante ou Yeats, uma vez que, ainda mais do que Milton, estes são os poetas que idealizaram, e por isso demonizaram, as mulheres. Quando o Chorus Mysticus conclui a Parte II cantando «O feminino eterno/ atraí-nos para si», uma mulher é hoje em dia muito bem capaz de perguntar «Para quê?».

Goethe não fazia mais que seguir Dante, mas dificilmente esse facto pode ser hoje encarado como uma defesa. Quer o objecto exterior fosse Margarida quer fosse Helena, Fausto continuou a ser o sujeito e, por fim, o verdadeiro objecto da sua própria demanda, uma vez que Goethe intencionalmente só se demandava a si mesmo. Tal como Biron em *Canseiras de Amor em vão*, Goethe procurava nos olhos das mulheres o autêntico fogo prometeico como um reflexo da sua própria chama criativa. Shakespeare é licencioso e pretende deliberadamente provocar o riso quando aborda este aspecto, mas Goethe é tão narcisista quanto Biron. Percebe-se porque é que a crítica feminista se sente mais à vontade com Shakespeare; é que a postura de Shakespeare é para todos os sexos e para nenhum. Goethe é tão vulnerável a uma crítica feminista que os resultados poderiam ter pouco interesse, a não ser que a crítica fosse dirigida à feminização do grotesco na mitologia monstruosa que se perfila à nossa frente.

O único rival contemporâneo de Goethe como poético fazedor de mitos foi William Blake, que não tinha público, e cujas «épicas breves» (uma noção

miltoniana), gravadas em placas, ainda hoje só se destinam a um pequeno, conhecedor e quase obsessivo grupo de leitores. Uma vez que eu tenho lido desde a infância os poemas mais esotéricos de Blake, e publiquei extensos comentários acerca deles quando ainda era jovem, é para mim natural, à medida que leio *Fausto*, Parte II, pensar em Blake como contraste. As criações mitopoiéticas de Blake são sistemáticas, e estão largamente ao serviço da sua disputa apocalíptica com a tradição canónica. As invenções de Goethe são de estilo livre, profundamente chistosas, e trabalham no sentido de subsumir a tradição. Estou surpreso comigo próprio ao escolher *Fausto*, Parte II, em vez de *Quatro Zoas*, *Milton* e *Jerusalém*.

O mesmo julgamento deve ser feito quando Shelley, Keats e Byron são juxtapostos à Parte II. Nem Shelley nem Byron iriam contra este veredicto, tivessem esses dois admiradores de Goethe sobrevivido para lerem o seu maior poema. A tradução feita por Shelley de alguns fragmentos da Parte I é ainda a melhor em língua inglesa, enquanto a relação Byron-Goethe é um dos centros principais, só parcialmente oculto, da Parte II. O espírito de Byron surge no Jovem Condutor da Quadriga e no desventurado Eufórion, filho da união entre Fausto e Helena. De uma maneira ainda mais estranha, o byrónico, que para Goethe é o mesmo que demoníaco, faz sentir a sua presença na figura de Homunculus, um ser muito mais vivo do que o Jovem Condutor da Quadriga ou do que Eufórion. Goethe e Byron nunca se encontraram, e entre eles só houve uma breve troca de alguns cumprimentos epistolares, antes de Byron partir para a morte, na Grécia, mas não é exagero afirmar que Goethe nutriu uma espécie de ardente entusiasmo por Byron, tendo-o estranhamente posicionado acima de Milton e logo abaixo de Shakespeare. O inglês algo imperfeito de Goethe afectou sem dúvida estes seus julgamentos, os quais, porém, não eram pouco comuns em toda a Europa durante o período romântico. Apesar de todos os anseios clássicos de Goethe, *Fausto*, Parte II, é a obra central do Romantismo europeu, e o byronismo tinha de estar presente nesta tragédia alemã que não é tragédia.

Tanto no seu trabalho como por via dele, Shakespeare e Dante, Goethe, Cervantes e Tolstoi destroem todas as distinções entre géneros literários. Goethe, muito à maneira das ironias de Hamlet, assume o risco de explicitamente ridicularizar os géneros. Não tenho memória de qualquer outra obra com a eminência de *Fausto* que tão agressivamente recuse dar ao seu leitor uma qualquer perspectiva clara. Talvez fosse por isso que o perspectivista Nietzsche se sentiu imensamente atraído por Goethe, mas qualquer leitor (incluindo eu próprio) se sente numa posição muito desconfortável ao ter de se confrontar com um poema que em nenhuma altura se permite ser levado completamente a sério, ou conjuntamente a sério e a brincar. Há uma certa falta de boa-fé autoral por parte de Goethe, se bem que, de outra perspectiva, essa falta seja extraordinariamente (e deliberadamente) fascinante. *Finnegans*

Wake, que é um elefante branco literário tão grande quanto *Fausto*, é um livro muito divertido, a partir do momento em que se aprendeu a lê-lo, mas está repleto de boa-fé joyciana. Dedique-se uma parte imoderada do tempo de vida a *Finnegans Wake* e logo se verá que o esforço foi recompensado; é esse o desígnio da obra. *Fausto*, Parte II, é um escandaloso prazer para um leitor exuberante, mas é também uma armadilha, um abismo mefistofélico onde nunca se alcança o fundo.

Joyce encara *Finnegans Wake* com uma seriedade sincera, mas também delicada; o leitor da obra não está ali para ser ridicularizado nem explorado. Tão ambiciosamente quanto Joyce, Goethe desafia a literatura mundial e procura uma transformação da linguagem, mas um tanto à custa do leitor. Embora sendo um heróico bardo viconiano da Idade Caótica, Joyce é democrático no seu elitismo literário, tal como Blake o fora antes dele. Se nos esforçarmos por ultrapassar as dificuldades dispostas no texto, seremos generosamente recompensados no fim. Goethe, que sabia ser o último bardo da Idade Aristocrática, tem uma enorme satisfação em nos abandonar à contradição e à confusão finais. Este facto em pouco ou nada influencia o esplendor estético da Parte II, mas deixa-nos com certeza um bocado exasperados, sobretudo no nosso tempo actual. Talvez isso só queira dizer que o tempo do homem faustiano já entrou, finalmente, na idade do feminismo e das ideologias suas aliadas. Mas também pode querer dizer que Goethe nos censura por querermos dos poemas aquilo que eles não têm para nos dar. Mesmo assim, a questão mantém-se. Para além do exibicionismo autoral e da interminável exuberância da linguagem, o que é que a Parte II possui? Será que a magnificência lírica e a inventividade mitopoiética são só por si suficientes para sancionar uma composição tão bizarra e barroca com o dobro do tamanho de *Fausto*, Parte I? Estaremos verdadeiramente iludidos se pedirmos mais do escritor mais forte que alguma vez compôs em alemão?

Há uma audácia extraordinária na tentativa de Goethe de exaltar simultaneamente o desejo e a renúncia num único drama poético, mesmo que ele tenha doze mil cento e onze versos de extensão e tenha levado sessenta anos a fazer. Embora se tenha tornado um sábio nacional, Goethe estava agradavelmente desprovido tanto de uma religião normativa como da moralidade da classe média, e também não se deixava intimidar por considerações societais de bom gosto. Em *Fausto* vale quase tudo, sobretudo na Parte II. Muitos dos leitores cultos leram uma qualquer versão da Parte I, e por isso vou comentá-la aqui só na medida em que se pode considerar que a Parte II depende dela como primeiro plano. Tal como afirmei antes, as duas partes são diferentes ao ponto de constituírem dois poemas separados, mas, uma vez que Goethe pensou de modo diferente, são as suas intenções autorais que devem prevalecer.

Uma representação completa de *Fausto*, de ambas as partes, demoraria presumivelmente vinte e uma ou vinte e duas horas, usando um *Hamlet* sem

cortes como modelo de comparação e multiplicando por mais ou menos quatro. Em vista de uma tal eventualidade, eu juntar-me ia ao Lorca que gritava na morte do toureiro: «Não quero ver!» Goethe tinha a estranha noção de que Shakespeare não escrevera para o palco, e com toda a certeza o *Fausto* completo é mais bem representado na vida depois da morte (embora já tenha havido uma representação na Alemanha). Emergindo como emergiu do *Sturm und Drang*, ou da versão alemã da Idade da Sensibilidade inglesa, Goethe associou naturalmente um drama autenticamente sublime com o teatro da mente – o que não quer de maneira nenhuma dizer que *Fausto* seja uma peça filosófica. Antes, este poema dramático obcecado com o desejo sexual tem muito pouco a ver com uma representação realista do amor em qualquer contexto social, apesar da eminente tentativa marxista de Georg Lukács de análise da relação Fausto-Margarida. Enquanto fantasia gigantesca, *Fausto* habita a região dos impulsos freudianos, Eros e Tânato, com o próprio Fausto a ser um Eros intranquilo e Mefistófeles um Tânato agitadamente tranquilo.

Entremos em *Fausto*, Parte I, na altura da Noite de Walpurgis, privando-nos dos encantos contidos nos aflitivos primeiros estádios da sedução catastrófica da pobre Margarida por Fausto. A Noite de Walpurgis, de Goethe, como qualquer leitor rapidamente reconhece, não deve ser entendida como uma orgia maligna de celebração de um sabat de bruxas no cimo do Brocken, nas montanhas de Harz. Afinal de contas, este não é exactamente um poema cristão, e a alma de Goethe prefere o Brocken a uma catedral. E também nós preferimos, a partir do momento em que contrastamos a Noite de Walpurgis com a cena que a antecede, quando Margarida (chamemos-lhe Gretchen, tal como Goethe começa a partir de agora a fazer) encontra o seu Espírito Maligno na catedral, e desfalece perante a perseguição que lhe é movida por este vapor gasoso altamente cristão, o qual não tem nada em comum com o animado Mefistófeles. Ainda mais decisivo é o contraste entre a Noite de Walpurgis e uma das cenas anteriores, Floresta e Caverna, que interrompe a corte de Fausto a Gretchen.

Goethe partilha com Walt Whitman (um duo inverosímil!) a estranha singularidade de serem os únicos poetas maiores que, antes do século xx, abordaram abertamente a masturbação; Whitman celebra-a, e Goethe é irónico. Mefistófeles aparece a Fausto, em Floresta e Caverna, interrompendo um devaneio solitário no qual Fausto considera a beatitude «sempre mais próxima dos deuses», e injustamente culpa Mefistófeles do desejo que o estudioso sente agora por Gretchen. A resposta do Diabo é demolidora (tanto aqui como subsequentemente a tradução que utilizo é a de Stuart Atkins, que me parece ser a versão inglesa mais exacta):

*Deve ser um prazer celestial!
No relento da noite em monte e vale,*

*Para Terra e Céu em êxtase abraçar,
Inchar até se julgar Deus; revolver
As entranhas da Terra numa visão,
Sentir no peito os seis dias da Criação,
Em força ativa não sei o quê fruir,
E em êxtase de amor com tudo se fundir,
Desaparecida toda a essência terrena,
Para com a intuição suprema (faz um gesto)–
Não sei como – concluir¹.*

Se Fausto foi ou não impedido de se perder na masturbação é algo que não está verdadeiramente sujeito a dúvida. Insinuações que apontam para uma auto-satisfação encontram-se noutros lugares na Parte I e ao longo da Parte II. A Noite de Walpurgis – no seguimento desta rejeição de sublimação e da subsequente sedução de Margarida, seguida do autotormento cristão desta – surge-nos como um alívio enorme. O próprio Fausto experimenta um exuberante sentido de liberdade à medida que parte num turbilhão ascendente, que é um acesso a regiões de sonho, eróticas e libertadoras, onde ele se mistura com as jovens bruxas nuas que por ali abundam, incluindo a magnífica Lilith, a primeira mulher de Adão. O clímax da dança-orgia que se segue está nas contraditórias visões de Fausto e de Mefistófeles, que vêem a mesma figura, mas que é interpretada pelo Diabo como sendo Medusa e por Fausto como sendo a sua Gretchen que ele próprio vitimizou. O *pathos* do destino de Gretchen irá centrar o restante *Fausto*, Parte I, o qual está todo ele contaminado pelo sabat das bruxas e pela exaltação prática do apetite erótico que nele é feita. No que ao céu diz respeito, Gretchen pode ser salva, mas o leitor foge da cena da sua agonia com Fausto e Mefistófeles, bastante satisfeito por ter trocado um sofrimento de tipo Ofélia pelo mundo visionário da Parte II.

Porque este meu livro se relaciona com a questão canónica, o meu interesse em *Fausto*, Parte II, está aqui limitado precisamente a isso: o que é que faz com que um poema tão estranho seja permanente e universal? Não tenho o espaço nem o conhecimento especializado para oferecer um comentário de toda a obra. A aposta de Fausto com Mefistófeles é uma dificuldade tradicional para os críticos de ambas as partes do drama, mas eu penso que ela é uma questão menor. A falta de personalidade de Fausto deixa-me indiferente quanto a saber se ele alcança um momento maravilhoso, e por isso suplica que esse momento continue por mais algum tempo. Também o tema da sua luta contínua me parece ter poucas consequências, quer como estímulo para negociar um acordo com o Diabo quer como presumível salvação

Sigo a tradução de *Fausto*, Parte I, da autoria de João Barrento (*Obras Escolhidas de Goethe*, Volume VI, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993).

de um tal pacto. O poder do trabalho de Goethe não reside nestes já gastos lugares-comuns; se eles tivessem o peso que se lhes atribui já há muito tempo que teriam levado o *Fausto* para o fundo. A força mitopoiética da Parte II está centrada em invenções muito diferentes: a descida de Fausto às Mães e a subsequente visão de Helena; a génese e o percurso de Homunculus; a clássica Noite de Walpurgis; o idílio de Fausto, Helena e Eufóron; finalmente, a disputa pela alma do Fausto já morto, e a equívoca descrição do céu que finaliza o poema. A partir destas curiosas construções imaginativas, Goethe configura um mito compósito que marca a sua diferença para qualquer leitor que esteja disposto a, e seja capaz de, se debater com uma poesia tão difícil quanto rapsódica.

O sublime mau gosto de Goethe regressa no memorável episódio das Mães, no qual a «chave» oferecida a Fausto por Mefistófeles é muito claramente fálica:

MEFISTÓFELES: *Toma esta chave!*

FAUSTO: *Como? a pequenina?*

MEFISTÓFELES: *Aceita-a, não desdenhes do que vale!*

FAUSTO: *Cresce nas minhas mãos! reluz! faísca!*

MEFISTÓFELES: *Quanto nela possuis, bem cedo notas:*

Essa chave te indica o lugar próprio;

Por guia a toma, que te leva às Madres!

Esta descida implica um encontro múltiplo, impreciso e quase incestuoso, com os antepassados femininos de cada um de nós. Quando Mefistófeles diz a Fausto que lá em baixo ele ficará rodeado de estranhas formas, o interrogante estudioso é instado a fazer o seguinte: «Vibra a chave, de ti conserva-as longe!» Fausto responde com entusiasmo: «Quando a empunho, sinto força/ Para a empresa sublime o peito alarga-se.» A «empresa sublime» da descida mítica é manifestamente uma masturbação, heróica no seu prolongamento, e altamente poética no seu resultado: a visão do início da violação de Helena por Páris. Cheio de ciúme e ele próprio louco de desejo pela clássica feiticeira, Fausto exclama que a sua mão ainda segura a chave. Aponta a chave a Páris até conseguir tocar aquela aparição, e apodera-se de Helena. Há uma explosão orgásmica, Fausto desmaia e os fantasmas dissolvem-se em vapor.

Com isto conclui-se o primeiro acto. Benjamin Bennett demonstra que todos os quatro restantes actos da Parte II terminam com insinuações progressivamente mais subtis de clímax masturbatórios. No final do segundo acto, Homunculus leva a cabo um suicídio onanístico aos pés de Galateia. Eufóron finaliza o terceiro acto lançando-se no ar com uma feroz intensidade erótica, ao mesmo tempo que recusa o conforto feminino. A sátira que Goe-

the faz do cristianismo é uma componente importante do fecho dos quarto e quinto actos, com claros indícios de que o contexto da masturbação é ainda relevante. No quarto acto, um jubiloso arcebispo tem a visão de uma catedral subindo no ar desde «o profanado espaço, onde pecaste tanto», enquanto todo o poema termina com uma epifania pseudodantesca na qual Gretchen se transforma em Beatriz e Fausto assume o papel de Dante. Contudo, no meio desta explosão de exaltação protocatólica, Goethe mantém-se discretamente escandaloso. A cena final está repleta de «Fervente, divino amor», à medida que um Pai é trespassado por setas, e um outro vê o todo-poderoso Amor no movimento de uma árvore que se ergue a direito em direcção ao céu. No meio de todo este êxtase celestial, os «Anjos mais Perfeitos» recusam sordidamente transportar quaisquer restos impuros, «Índa que fosse asbesto», da terra, como se insistissem na separação do espírito e do corpo. Tal como Bennett nos recorda, o devaneio espiritual ao longo do poema é sempre de carácter erótico, mas limita o seu erotismo à esfera da auto-excitação e da auto-satisfação.

A descida às Mães, que para o deslumbrado Fausto nunca seria possível sem a chave fálica, é efectivamente a invocação das musas da mitologia para a Parte II. Mefistófeles conseguiu desviar Fausto da auto-satisfação através da vitimizada Gretchen; constitui um avanço meramente irónico e uma derrota humana o facto de Fausto regressar ao auto-erotismo, ao longo da Parte II, através da união espectral com uma Helena ectoplásmica. O dilema do perspectivismo, é-nos novamente resumido por Goethe, e nunca é resolvido na Parte II. É mais uma vez um sabat de bruxas, agora mais clássico que germânico, que nos dá imagens mais exuberantes de Eros do que as que nos são dadas pelas solitárias lutas românticas ou pelos públicos incitamentos cristãos. Goethe acrescenta a ironia suplementar de Mefistófeles, um diabo cristão, se sentir frequentemente numa posição desconfortável quando confrontado com o realismo da clássica Noite de Walpurgis. «Nu quase tudo», murmura ele perante Esfinges impudicas, Grifos descarados e todo o tipo de criaturas que «de hirsuta coma ou alados, nos olhos se reflectem».

É moderadamente hilariante o momento em que o Diabo deseja que lhes fossem colocados um ou dois emplastos «à moderna». Fausto, ansiando pela sua clássica Helena, sente-se mais em casa entre os monstros antigos, enquanto Homunculus é o mais temerário do trio. Este ser singular, uma das invenções mais gloriosas da Parte II, foi criado por Wagner, o alquimista, que fora outrora o fiel assistente de Fausto. Homenzinho encantador, ou adulto em miniatura, obrigado a viver dentro de um pequeno frasco de vidro, Homunculus de modo nenhum se assemelha a Mefistófeles, cuja presença no laboratório de Wagner deu a energia infernal que transformou chamas em algo mais do que uma mente humana. Homunculus não é sarcástico nem niilista, tal como não é uma espécie de Fausto em miniatura, como foi sugerido por

alguns críticos. Demasiado delicado para ser uma sátira goethiana, o *Homunculus Hermético* ultrapassa-nos a todos em conhecimento e entendimento. Uma chama de consciência não encarnada mas manifestada na mente, é ele e quase mais ninguém no poema que parece gozar de uma maior afeição por parte de Goethe. Infinitamente divertido e agradável, tem o trágico defeito de ansiar pelo amor, o que lhe virá a provocar a sua desesperada autodestruição quando encontra Galateia.

Apesar de estar confinado ao segundo acto, *Homunculus* causa uma impressão tão forte enquanto personalidade porque o Fausto da Parte II está infelizmente para além da personalidade, pelo menos no que diz respeito a Goethe. O Fausto da Parte I era uma versão de pobre-homem de Hamlet, mas tinha emoções fortes, uma agressividade idiossincrática e a capacidade de ser deveras negativo. Na Parte II ele é enfadonhamente nobre, absorto e incapaz de ter reacções elementares de qualquer espécie. Goethe idealizou conscientemente este outro Fausto em termos de uma alegoria do temperamento poético clássico, de modo que até mesmo a sua paixão por Helena se torna uma versão da própria paixão de Goethe pela poesia e pela escultura gregas. Inevitavelmente, esta elevação bastante fria de Fausto acarreta uma mudança paralela em Mefistófeles, que quase deixa de ser o Diabo, tal é a severidade com que se vê forçado a ser uma espécie de cristão do Alto Romantismo, censurando vaidosamente o esplendor do que é clássico, ou pelo menos procurando de alguma maneira reconciliar a Grécia com a Alemanha. Pobre Mefisto! Transforma-se num raciocinador e num comparador, até num historicista, em vez de ser um maquinador que procura devolver-nos às negações do Abismo Primordial.

Deve ser por isto que a própria ideia de mandar Fausto para a Noite de Walpurgis parte não do Diabo, mas de *Homunculus*. O pequeno homem deixa claro que a finalidade da expedição é a de ela ser uma terapia para Fausto, porque o traz para mais perto de Helena, enquanto o seu motivo pessoal é o impulso que irá culminar aos pés de Galateia. Todos estes detalhes são secundários face ao verdadeiro motivo de Goethe, que é pôr em cena o grande capítulo da sua carreira poética, os mil e quinhentos versos de um antigo sabbat grego que nunca existiu, em terra ou no mar, mas que agora existe porque Goethe pretende dar-lhe vida.

Se na essência da poesia se encontra a invenção, como o Dr. Johnson acertadamente defendia, então a clássica Noite de Walpurgis mostra-nos aquilo que a poesia é em essência: um arrebatamento controlado, uma originalidade radical que subsume qualquer força anterior e, acima de tudo, a criação de novos mitos. Goethe confirma o seu lugar no Cânone Ocidental ao acrescentar mais estranhamento à beleza (que é a fórmula de Walter Pater para a poesia romântica) do que qualquer outro poeta ocidental depois dele conseguiu fazer. O sublime de Goethe leva o grotesco mais longe do que eu

alguma vez podia pensar ser possível. Este conseguimento é tão singularmente escandaloso que a crítica literária tem sido incapaz de lidar com ele, particularmente a crítica alemã, tendo em conta que a idolatria de Goethe é uma religião secular tão solene.

Goethe exclui quase tudo quanto poderíamos esperar encontrar no classicismo normal: os deuses olímpicos, os guerreiros homéricos, os heróicos matadores de monstros. Os deuses goethianos são eles próprios monstros: as Forquíades, seres sem forma que espreitam na Noite Primeva. Bastante estranhamente, o único equivalente contemporâneo que consigo encontrar é o longo pesadelo que abre a obra de Norman Mailer *Noites Antigas*¹, que nos transporta ao mundo de *O Livro dos Mortos* egípcio. Mailer está no seu melhor naquelas páginas terríveis, e transmite de maneira muito sugestiva a alteridade das suas noites antigas. Os lapsos surgem mais tarde nesse seu romance egípcio, mas a morte, tal como a sodomia anal, nunca deixa de estimular a imaginação de Mailer.

A especialidade de Goethe é mais a da vida na morte, e o seu passeio pelo lado oculto ultrapassa vivamente o de Mailer. Começamos em Tessália, situada na Farsália, que é o lugar onde César derrotou Pompeu. Goethe converte a bruxa Ericto, uma criação do poeta Lucano, de profanadora de cadáveres em cronista de batalhas vãs. Em vez de enfrentar o bizarro trio formado por Homunculus, Fausto e Mefistófeles, ela foge, deixando-os à vontade para explorar os milhares de fogueiras à volta das quais estão reunidos deuses e monstros primevos, ressuscitados para esta única noite do ano. Goethe manipula tantos modelos clássicos no seu contraponto mitopoiético que é ilusório seleccionar um deles como sendo o seu génio condutor. No entanto, *As Rãs* de Aristófanes parece ser, de facto, a obra precursora que mais perto se encontra. Aristófanes era um parodista cruel, particularmente de Eurípides, mas nenhum parodista na história da literatura é tão abrangente quanto o Goethe de *Fausto*, Parte II. A singular série de tonalidades começa a ser estabelecida quando Mefistófeles dá de caras com os Grifos, que eu não teria certamente um grande interesse em encontrar. Estes animais nada amigáveis, que tinham por tarefa a guarda de tesouros, têm cabeças e asas de águias, e tronco e patas de leões. Multicoloridos, de olhos penetrantes, terrivelmente rápidos, eles são os últimos animais de guarda, ferozes por temperamento. Mas em Goethe eles são só uns velhos sovinas repulsivos que, quando saudados por Mefistófeles como «velhos respeitáveis», respondem como se fossem qualquer coisa semelhante a toscos organizadores de dicionários, enrolando o erre gutural:

Noites Antigas [*Ancient Evenings*] de Norman Mailer. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Teixeira de Aguiar (Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d.).

*Não são velhos, são Grifos! – Ninguém gosta
De ouvir chamar-se velho. Cada termo
Da origem donde vem tira o sentido:
Velho, vilão, velhaco, vil, velhote,
Sons na etimologia quase análogos,
Desagradam-nos muito.*

Nenhum leitor consegue ter medo de um animal heráldico que solta um verso como este:

Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig.

Assim que os monstros de Goethe começam a falar, nem mesmo o feitiço irascível que os caracteriza é mais assustador que a deselegância verbal dos seres fantásticos em *Alice do Outro Lado do Espelho*. A clássica Noite de Walpurgis é infantilizada ao ponto de converter cada ser demoníaco num ser grotesco. Assim, as esfinges não são sobretudo eminências graníticas com rostos de raparigas e corpos de leões; em vez disso, apresentam-se como tagarelas contadoras de histórias, intronizadas supersticiosas que ainda colocam enigmas inteligentes. As lendárias Sereias não iludem ninguém e não cantam lá muito bem, enquanto as Lâmbias, que deviam ser vampiras dementes, são só prostitutas provincianas com apertados vestidos de renda e exageradamente pintadas, que ainda conservam o poder de se transformar em entidades muito desagradáveis quando abraçadas.

Nenhum dos monstros de Goethe é menosprezado por ele; o carácter grotesco de todos eles não deixa de ter esplendor e intensidade, mas, afinal de contas, nós estamos ali unicamente como Fausto está, completamente obcecado pela Helena ausente, ou como o desencorpado Mefistófeles, mais repulsivo do que tudo quanto encontra. Nós vemos como Mefistófeles vê porque, dos três, somente ele está em busca não de realização pessoal mas, sim, de toda e qualquer sensação que possa conseguir. É claro que ele nada consegue, e anda de um lado para o outro perdido até que tropeça em Homunculus, que o leva a ouvir um debate entre o filósofo pré-socrático Tales e Anaxágoras.

Tales, sereno e aparentemente sábio, argumenta a favor da água como primeiro princípio, mantendo-se entretanto cego diante das catástrofes da Noite de Walpurgis. Anaxágoras, apóstolo do fogo, é um apocalíptico revolucionário à maneira do Orc de Blake, ou dos revolucionários autênticos que ajudaram a desencadear a Revolução Francesa. Dado que Anaxágoras fica prostrado no chão, adorando Hécate e, ao mesmo tempo, acusando-se a si mesmo pelos desastres, a palma é indiscutivelmente entregue ao Tales de temperamento delicado, se bem que demasiado panglossiano.

Quando a clássica Noite de Walpurgis chegou ao fim através de muitas mais complexidades, os nossos três aeronautas haviam passado por sortes muito diferentes. Mefistófeles, o mais maldoso de todos os turistas alemães, teve uma pândega medonha no sabat grego das bruxas. Desiludido com cada uma das tortuosas Lârnias, o pobre diabo anda perdido de um lado para o outro até que encontra as verdadeiramente hediondas Forquíades, três bruxas feiíssimas com um só olho e um só dente que usavam por turno. São tão horríveis que Mefistófeles nem consegue fixar nelas o olhar, até que percebe que são suas irmãs, filhas da Noite e do Caos, tal como ele próprio. Admitindo a condição delas, ele funde-se com uma das três, e é sob a forma informe de uma deusa grega do Abismo que ele deixa Farsália, partindo para Esparta, para aí aguardar o regresso de Helena.

Fausto alinhou entretanto com Quíron, o Centauro, um céptico gentil que procura curá-lo da sua obsessão por Helena, levando-o a Manto, filha do médico arquetípico Esculápio. Mas ela é uma romântica órfica, não uma reducionista racional, e, reconhecendo em Fausto um outro Orfeu, leva-o, tal como já havia levado Orfeu, até Perséfone, desta vez para trazer de volta Helena e não Eurídice. Com enorme astúcia, Goethe decidiu não escrever a cena entre Fausto e Perséfone, cabendo-nos a nós próprios imaginá-la.

Em alternativa, Goethe investiu as suas energias criativas na história de Homunculus, cujo destino não lhe permite sobreviver à clássica Noite de Walpurgis. Procurando alcançar uma existência própria fora do seu frasco, a criaturinha aguenta o debate de Tales e Anaxágoras, mas dele não retira qualquer conselho útil. Em vez disso, parte com o gentil Tales para observar a mais bela invenção de Goethe, uma espécie de carnaval aquático barroco no qual se mostram Sereias (agora, de certa maneira, redimidas), Nereides e Tritões. Abandonámos Farsália com os seus monstros, e encontramos-nos no mundo iluminado pela lua das ilhotas do mar Egeu.

Em Samotrácia estamos no reino dos Cabiros, que são pequenos deuses muito singulares: «Propagando numerosos,/ O que são nenhum conhece.» Goethe não esclarece se estes gnomos ignorantes são unicamente peças de terracota, elogiados por estudiosos ignorantes, ou se são divindades poderosas, capazes de salvar os náufragos. Mas sejam eles o que forem, o celebrativo cortejo de seres marinhos jorra em honra deles, e é esse espectáculo estético aquilo que verdadeiramente importa. A glória do espectáculo é a graça oceânica Galateia, consagrada a Afrodite, que foi puxada por delfins desde a sua casa em Pafo. Simultaneamente ensejo da autotranscendência e da autodestruição de Homunculus, Galateia é para Goethe uma figura totalmente positiva.

Mais ambíguo é Proteu, mestre em fraudes e subterfúgios, mas também adivinho de confiança, com um conhecimento completo do tempo e

dos seus segredos. Escarnecedor de todas as aspirações humanas, este velho homem do mar é juvenil e bem-disposto e, por via de uma das melhores de todas as ironias goethianas, é ao mesmo tempo o melhor e o mais perigoso filósofo da arte de aconselhar Homunculus acerca de como viver e do que fazer. Lançar-se ao mar é o conselho dado por Proteu a Homunculus, a fim de este se unir numa metamorfose infinita, mas não na perspectiva de se elevar ao estatuto de humano. Os melhores dos humanos, Aquiles e Heitor, acabam descendo ao Hades. É preferível estar em movimento, tal como o mar está em movimento, aceitar a vida sem a morte individual que atormenta o humano.

Será que escutamos em Proteu um aspecto do próprio Goethe idoso, uma vez que o poeta foi um eterno modificador de formas em virtude dos poderes psíquicos que possuía? Ou será que Goethe se coloca a si mesmo no filósofo-profeta Nereu, que surge a seguir, o qual aconselha a renúncia, embora as ênfases que emprega sejam ainda as de Eros? Quando as Dórides, filhas de Nereu, presididas por Galateia, tentam persuadi-lo a conceder a imortalidade aos jovens marinheiros que elas salvaram e amaram, Nereu recusa, proferindo o que soa distintamente como a perpétua sabedoria erótica do próprio Goethe: «Quando a vossa afeição ‘stiver cansada,/ Comodamente em terra ireis depô-los.» A renúncia é novamente enaltecida quando Nereu e Galateia, que tal como Lear e Cordélia partilham um amor avassalador entre pai e filha, trocam só um simples olhar e soltam um grito de reconhecimento e alegria antes de os delfins levarem Galateia para mais um ano de ausência.

Esta exaltação da renúncia, tão decisiva para o velho Goethe, fornece o equívoco pano de fundo à paixão de Homunculus. Cansado da sua existência enclausurada, o demónio alquímico decide escolher entre o fogo, o seu elemento natural, e a alteridade da água. Recusada definitivamente a orientação de Nereu, é montado em Proteu que ele vai ao encontro do cortejo de Galateia. A ironia goethiana impregna o clímax masturbatório da demanda erótica, quando Homunculus salta e acaba por morrer aos pés de Galateia: «Que novo mistério, das ondas no meio,/ Aos olhos pasmados mostrar-se-nos veio?/ Em torno da concha, junto a Galateia,/ Já meiga, já forte, que chama se ateia,/ Par’cendo levada de impulsos de amor?» Galateia é o objecto, mas o pobre Homunculus é o amante solitário, até que por fim o seu pequeno frasco se quebra no trono dela.

A chama que constitui a vida de Homunculus entra nas ondas, transfigurando-as momentaneamente. As Sereias conduzem todos os seres marinhos num hino de triunfo, proclamando que a vitória pertence a Eros. Goethe concorda sem dúvida com isto, mas a clássica Noite de Walpurgis fecha com um acto que vai muito para além da renúncia. A oculta representação do intelecto humano isolado destrói a mente num outro tributo a Eros. A característica

ambivalência de Goethe recusa-nos qualquer perspectiva absoluta acerca desta perda, e o resto de *Fausto*, Parte II, só irá reforçar a posição ambígua do velho poeta em relação à sua doutrina da renúncia.

ESTOU PRESTES a saltar mais de três mil versos, magníficos, da Parte II, com o objectivo de me concentrar na cena da morte de Fausto, e na subsequente disputa cómico-séria pela sua alma que é levada a cabo por Mefistófeles e pelos anjos. A maior omissão que resulta deste meu salto (desajeitado mas desesperado) é a fantasia extraordinária de Helena, uma transposição maravilhosamente extravagante da Alemanha para a Grécia. Com a sua habitual audácia, Goethe parodia Homero e as tragédias atenienses de modo a nos dar um dos poemas mais singulares alguma vez escritos: a ressurreição de Helena de Tróia, a sua união com Fausto, o nascimento e a morte do filho de ambos, Eufórion, e o regresso de Helena às sombras. Tal como acontece com a clássica Noite de Walpurgis, bem como com os coros celestiais no final da Parte II, a Helena que Goethe nos dá é um poema contracanónico, uma revisão impensável de Homero, Ésquilo e Eurípides, mesmo quando a clássica Noite de Walpurgis vira do avesso as origens da mitologia grega, e os coros finais parodiam «O Paraíso» de Dante com um sabor subtilmente agressivo.

Nada disto era novidade para Goethe, pois *Fausto*, Parte I, é uma contínua paródia de Shakespeare, acrescentada de alguns toques de Calderón e Milton. Não conheço nenhum outro poeta que tenha herdado tanto do Cânone Ocidental como Goethe herdou. De Homero a Byron, todo o cortejo é conduzido até *Fausto*, esvaziado e cheio de novo, mas com a enorme diferença que a paródia necessariamente representa, por mais dignificada que ela possa estar. Ao longo deste livro tenho defendido a ideia de que para se tornar canónica qualquer nova obra tem de conter o contracanónico dentro de si, mas nunca no sentido extremo de Goethe. Ibsen repete algo da postura de Goethe, e *Peer Gynt* parodia *Fausto* exactamente como parodia Shakespeare. Os outros grandes escritores da Idade Democrática – com Whitman, Dickinson e Tolstoi entre eles – não tentam congrega a tradição ocidental como Ibsen faz. Há versões de Ibsen na nossa Idade Caótica – o vulto de Joyce agiganta-se enormemente de entre elas –, mas os últimos vestígios da piedade de Goethe em relação ao que está a ser parodiado não subsiste em figuras de força comparável à sua. A relação de Beckett com Shakespeare é igual à de Joyce e, de certa maneira, igual à de Ibsen, mas não é, de maneira nenhuma, goethiana. Curtius, no seu *Kritische Essays zur europäischen Literatur* [«Ensaio Crítico sobre a Literatura Europeia»], cita um excerto de uma carta que Goethe escreveu em 1817: «Nós, poetas epígonos, devemos respeitar profundamente o legado dos nossos antepassados – Homero, Hesíodo, *et al.* – como constituindo os livros autenticamente canónicos; inclinamo-nos perante estes

homens a quem o Espírito Santo inspirou, e não nos atrevemos a perguntar quando ou aonde.»

Este não é o sotaque de Ibsen ou de Joyce. Escrevendo em 1949, Curtius foi exacto: Goethe assinalou o final de um aspecto da tradição. Talvez a minha apropriação de Vico se esteja aqui a intrometer, mas se «aristocrático» se referir a um elitismo do espírito, ao sentido de uma gnose, então Goethe é, na verdade, o último grande escritor da era que Dante inaugurou. Para se escrever uma épica contracanonica ou um drama cosmológico como *Fausto*, Parte II, é preciso passar por uma relação mais íntima com o Cânone do que aquela por que ninguém desde Goethe passou (ou desfrutou). É isso que dá uma certa acerbidade à morte de Fausto, porque há algo mais que morre além da personagem de Fausto.

Como é que Peer Gynt teria morrido se Ibsen estivesse disposto a abandoná-lo ao Fundidor de Botões? Podemos nós imaginar a morte de Pol-dy Bloom? O homem faustiano morre uma morte clássica, como veremos a seguir, porque a continuidade com a tradição, por mais parodística ou irónica, não foi quebrada. Depois de Goethe foi quebrado tudo quanto pode ser quebrado. Emerson, Carlyle, Nietzsche, todos veneraram Goethe, e todos compreenderam que ele havia sido um final. A morte de Fausto ensaia esse final. Freud, procurando uma imagem para a sua terapia, saiu-se com o «Onde ela estava, aí eu estarei». O projecto final de Fausto é a ambição, a reivindicação do litoral, a feitura de uns novos Países Baixos.

Ironista goethiano, apesar do seu cientismo goethiano, Freud sabia o que Fausto ainda estava a aprender no fim, e que é a mentalidade da inversão: «Onde eu estou, aí ela estará.» Na inversão, Mefistófeles e os seus capangas matam no interesse ecológico de Fausto, e Fausto passa por disparates edipianos devido ao remorso, mesmo quando afasta o Cuidado. Expulsando a magia, decidindo fazer frente à magia, decidindo fazer frente sozinho à natureza, rejeitando qualquer possibilidade de transcendência, o Fausto moribundo (embora sem saber que está a morrer) começa a tornar-se no homem freudiano, abraçando o princípio de realidade. Com esse abraço vem a ilusão idealista final, a de drenar o último pântano e, assim, onde ela estava, aí Fausto estará.

Mefistófeles intervém com o seu insulto final: Lémures macabros substituem os trabalhadores e, ao ouvir o som das pás deles, o Fausto cego desconhece que estão a cavar a sepultura dele, e não o seu aperfeiçoamento final da natureza. Espíritos virgilianos da noite e dos mortos, os Lémures são meros esqueletos, na verdade múmias, e plagiam a canção que em *Hamlet* é cantada pelo coveiro enquanto cava a sepultura de Ofélia. No meio desta música macabra, do som das pás e da melancolia hamletiana, Fausto solta incongruentemente a sua alucinação final: «Gozo ditoso o meu mais celeste instante.» Com isto cai para trás nos braços dos Lémures, que o

deitam no chão e o inumam. Nos termos da própria linguagem de Fausto, a sua alma deveria ser confiscada, ela e a aposta perdida por Deus.

Aquilo que se segue é uma comédia terrível e esplêndida, temperada com o mau gosto deliberadamente chocante do Goethe idoso. Enquanto o desventuradamente aflito Mefistófeles lastima que os acordos não tenham hoje em dia qualquer valor, uma tempestade de rosas angélicas abate-se sobre ele e sobre os seus cobardes diabos. Sozinho no combate, abandonado pelos seus demónios menores, o infeliz Diabo perde o controlo de si mesmo e é dominado por um divinamente inspirado desejo pelos traseiros dos rapazinhos-anjos. A alma de Fausto é carregada para o Céu por estes jovens sedutores, e Mefistófeles queixa-se com toda a razão do modo como foi defraudado. Tudo isto é um divertimento genuíno, indecoroso, e talvez Goethe devesse ter terminado aí. Em vez disso, ele saqueia e parodia «O Paraíso» de Dante pondo a partir daí todos os leitores perante um problema derradeiro de perspectivação. Que devemos nós fazer com esta conclusão aparentemente católica de um drama poético simultaneamente não cristão? Os Rapazes Bem-Aventurados e os vários graus de anjos constituem um tipo de entidade, mas como deve o leitor reagir às baterias celestiais do Doutor Marianus e de todas as mulheres penitentes que cuidaram de Jesus? Irá mesmo Fausto estabelecer a sua residência nos céus dantescos na qualidade de professor extremoso de um bando de Rapazes Bem-Aventurados? Estará Oscar Wilde de algum modo a escrever esta conclusão antes de tempo, ou será que tudo isto é a blasfémia final de Goethe, a sua afronta derradeira às sensibilidades normativas?

Se se ler com atenção, não é provável que se considere que a visão final de Goethe é incaracteristicamente cristã. Antes, ela é hermética e pessoal, e heterodoxa no mais alto grau; mas a visão de Dante também o era até a Igreja se render à sua excelência e a canonizar. Goethe emula Dante muito dissimuladamente, e ao mesmo tempo excede-o ao entronizar mais do que uma Beatriz pessoal no céu. Mesmo o Doutor Marianus não é exactamente um ortodoxo: «Rainha por nós saudada,/ Que aos deuses igualamos.» E a pobre Gretchen, que se arrependeu na Terra e se arrepende ainda no Céu, só é aceite pela Mater Gloriosa para que Fausto possa ser ensinado, quando segue a sua amada até às esferas mais elevadas.

Mas quando é que escutámos Fausto a arrepender-se? É verdade que Fausto morreu, mas com cem anos de idade já não era sem tempo. Não arrependido, não perdoado, após uma vida inteira conluiado com o Diabo, Fausto ergue-se para uma salvação imediata, tal como é próprio de um nome que significa «o favorecido». É injusto, católico não é com certeza, e não é cristão seja em que sentido não ortodoxo for. Goethe subsumiu descaradamente a mitologia católica e as estruturas dantescas no seu próprio sistema mitopoiético, tão pessoal quanto o de Blake, mas que corteja

ou convida, de facto, autocontradições de um modo muito mais vivo. Se Fausto se encontra nas esferas mais elevadas é porque a religião do goethismo esotérico veio até ele para o redimir. À medida que *Fausto*, Parte II, se aproxima do fim, cristianismo e Cristo são apenas mais um elemento num contraponto mitopoético.

As últimas palavras são puro Alto Romantismo erótico goethiano: «O feminino eterno/ Atrai-nos para si.» Qual é o caminho mostrado nessa atracção? O caminho não foi mostrado a Fausto pela Virgem, mas por Margarida e Helena. O caminho foi mostrado a Goethe pela sua grandiosa sequência de musas, imortalizadas na sua poesia lírica. As tonalidades católicas que vão surgindo à medida que a Parte II vai chegando ao fim são ainda uma outra instância do contracanonico, nem mais nem menos, no perpétuo triunfo goethiano da linguagem e da personalidade.

TERCEIRA PARTE

A Idade Democrática

10

Memória Canónica no Wordsworth da Primeira Fase e em *Persuasão* de Jane Austen

EMBORA A AFIRMAÇÃO seja discutível, há musicólogos que declaram que os três grandes inovadores da nossa história musical foram Monteverdi, Bach e Stravinsky. Julgo que a poesia lírica ocidental, canónica, só deverá ter duas figuras assim: Petrarca, que inventou a poesia do Renascimento, e Wordsworth, de quem se pode dizer que inventou a poesia moderna, a qual existe em contínuo há já dois séculos. Nos termos de Vico, e dado que recorri a eles para organizar este livro, Petrarca criou a poesia lírica da Idade Aristocrática, que veio a culminar em Goethe. Wordsworth inaugurou a bênção/maldição da poesia das eras Democrática/Caótica, que consiste em os poemas serem «acerca» de nada. O tema desses poemas é o próprio sujeito, ele ou ela, manifestado sob a forma de presença ou de ausência.

Petrarca inventou aquilo a que John Freccero chamou poesia de idolatria; Wordsworth começou tudo de novo numa tábuia rasa da poesia, como foi observado por William Hazlitt, e preencheu esse registo vazio com o eu ou, mais precisamente, com a memória do eu. Na Segunda Idade Teocrática – que eu, seguindo ansiosamente Vico, profetizo como estando iminente –, creio que a poesia irá pôr de parte tanto a idolatria aristocrática como a memória democrática, retornando a uma função mais restrita, de carácter devoto, embora eu me interroguem sobre se o objecto de devoção se irá sempre chamar Deus. De qualquer modo, Wordsworth

é um início, embora, como todos os grandes escritores, ele fosse assombrado por precursores heróicos – por Milton e Shakespeare, para além de quaisquer outros.

Pode parecer que Jane Austen é uma escolha extravagante para repartir um capítulo com Wordsworth. Contudo, ela foi uma contemporânea mais jovem dele, tendo nascido cinco anos depois de Wordsworth; e embora ele tivesse vivido mais um terço de século do que ela, toda a sua poesia mais vital foi composta antes de ela ter começado a publicar. O cosmo literário de Austen centrou-se nos precursores que ela tinha no romance, Samuel Richardson e Henry Fielding, e no Dr. Johnson. Não possuímos qualquer prova de que ela tenha lido Wordsworth, exactamente da mesma maneira que não há qualquer prova de que Emily Dickinson tenha lido alguma vez Walt Whitman. No entanto, há preocupações que os últimos romances de Austen – sobretudo o romance *Persuasão* (1818), publicado postumamente – partilham com Wordsworth e, por isso, decidi justapor a Austen da última fase ao Wordsworth da primeira fase, e a três poemas em particular: «O Velho Mendigo de Cumberland» (1797), «A Casa em Ruínas» (1798) e «Michael» (1800).

Wordsworth escreveu poesia mais influente, e mesmo mais sublime, na sua épica «Prelúdio», bem como na tríade dos grandes poemas líricos de crise: a ode «Sugestões de Imortalidade», «A Abadia de Tintern» e «Firmeza e Independência». Mas há uma acerbidade tão terrível nos três poemas que escolhi que nem o próprio Wordsworth a consegue igualar noutros textos seus e, à medida que eu entro na velhice, aqueles poemas tocam-me mais do que virtualmente quaisquer outros poemas, quer em virtude do seu *pathos* finamente controlado, quer pela dignidade estética com que representam o sofrimento humano individual. Eles possuem uma atmosfera que o primeiro Wordsworth partilha unicamente com o Tolstoi da última fase e com alguns momentos de Shakespeare: uma mágoa universalmente comum apresentada com perfeita simplicidade e sem as máculas de qualquer tipo de ideologia. Após a viragem para o século XIX, Wordsworth tornou-se um poeta mais miltónico, mas quando tinha vinte e tal anos ele era muito shakespeariano, tendo reescrito *Otelo* em «Gente de Fronteira» [*The Borderers*] e captado em mendigos, bufarinheiros, crianças e loucos algo da natureza jobiana d'O *Rei Lear*. Eis a extraordinária abertura de «O Velho Mendigo de Cumberland»:

*Vi um velho mendigo durante o meu passeio;
Estava sentado, na berma da estrada,
Numa construção baixa de pedra tosca,
Erguida no sopé de um alto monte para que
Os que descem com os cavalos o íngreme e escarpado caminho*

*Possam depois de novo montar mais descansados. O velho
Pusera o bordão em cima da pedra larga e polida
Que recobre o amontoado de pedras; e de um saco, todo
Ele branco de farinha, o óbolo das mulheres da aldeia,
Tirou os restos de comida, pedaços agarrados um por um;
E examinou-os com um olhar fixo e sério
De inútil computação. Ao sol, em cima
Do segundo degrau daquele pequeno amontoado de pedras,
Cercado por aqueles montes inóspitos, sentou-se,
E solitariamente a sua comida comeu: E por vezes,
Soltando-se pelas tremuras da sua mão paralisada,
Que, ainda assim, tentava evitar o desperdício,
Mas inutilmente, as migalhas em pequenos fios
Caíram no chão; e os pequenos pássaros da montanha,
Não se decidindo ainda a debicar a refeição a eles destinada,
Ali se deixaram ficar, a uma distância de metade do bordão.*

Lembro-me de ter escrito acerca desta passagem num livro publicado há um terço de século atrás (*The Visionary Company*, 1961), e de afirmar que o Velho Mendigo de Cumberland se distinguia dos outros solitários desafortunados de Wordsworth em virtude de não ser o agente de uma revelação: ele não lança o poeta num momento privilegiado de visão. Tenho agora consciência de que eu era demasiado novo para entender, se bem que na altura eu fosse um pouco mais velho do que Wordsworth quando este escreveu aquela passagem. Todo o poema, quase duzentos versos, é uma revelação secular, um descobrir de coisas últimas. Se existe o oximoro de uma piedade revelada e ao mesmo tempo natural, é aqui que ele tem de estar: o velho mendigo e os pequenos pássaros da montanha, o sol sobre o amontoado de pedras, os pequenos fios de migalhas caindo da mão trémula. Isto é uma epifania porque sugere a Wordsworth, e a nós, um valor supremo, a dignidade do ser humano mais ultrajantemente degradada, o infinitamente velho mendigo que pouco consciente está da sua condição. Contra o refrão «Ele caminha, um Homem solitário», o poema retrata o mendigo como sendo tão velho e decrépito que «no chão/ os seus olhos estão postos e, à medida que avança, com o chão/ Eles avançam».

Tanto aqui como mais tarde, Wordsworth dá uma ênfase quase extática à decadência e à impotência físicas do mendigo, de modo a tornar ainda mais forte o vigoroso argumento do poema, no qual se defende que o velho não deve ser fechado numa «CASA, falsamente chamada de TRABALHO» – o que é um protesto profético do ataque de Dickens contra a sociedade pelos asilos de pobres criados por esta. O velho «arrasta-se» de porta em porta, e constitui um «testemunho que juntai actos e ritos de caridade já passados,/ que de

outro modo não seriam lembrados». Wordsworth permite que a perspectiva a adoptar seja uma escolha nossa: encaramos isto como grotesco, como uma obra de amor, ou como ambas as coisas? É difícil partilhar a perspectiva do próprio poeta, mas é impossível não a admirarmos (com um certo arrepio):

*Deixem-no passar, uma bênção ele leva sobre a cabeça!
E embora naquela vasta solidão a que o curso
Das coisas o conduziu ele pareça respirar
E viver só para si e para mais ninguém,
Sem mácula, sem ofensa, deixem que para todo o lado
Ele leve o bem que a bondosa lei do Céu
Colocou à sua volta: e embora a vida seja dele,
Deixem, todavia, que ele inspire nos aldeões analfabetos
Ritos de afecto e tristes pensamentos.
Deixem-no passar, uma bênção ele leva sobre a cabeça!
E por todo o tempo que ande a vaguear, deixem que ele
Respire a frescura dos vales; deixem que o seu sangue
Lute com o ar gelado e as neves da invernia;
E deixem que o vento que arrasta o calor
Faça bater os seus caracóis grisalhos na face mirrada.*

Para muitos de nós, isto só é aceitável se o velho for encarado como processo e como pessoa. Wordsworth, porém, não abranda, exultando no paradoxo de que o velho tem de estar aberto à natureza, tenha ou não consciência disso:

*Deixem-no ser livre de solidões na montanha;
E de ter à sua volta, fazendo-se ou não ouvir,
A doce melodia das aves do bosque.
Poucos são os prazeres dele: se os seus olhos
Foram condenados a se fixarem durante tanto tempo no chão
Que só com algum esforço conseguem contemplar
O semblante do sol horizontal,
Nascendo ou se pondo, deixem que ao menos a luz
Descubra uma entrada franca para as lânguidas órbitas,
E deixem-no sentar-se, onde e quando ele quiser,
Sob as árvores, ou num talude coberto de erva
À beira da estrada, e com as avezinhas
Partilhar a sua refeição de acaso; e por fim,
Tal como viveu aos olhos da Natureza,
Aos olhos da Natureza deixem-no morrer!*

Este excerto sublime e singular passa de «Deixem-no ser livre» para «deixem-no morrer» e, na prática, a liberdade não pode ser mais do que a liberdade de sofrer e morrer ao ar livre. O choque desta conclusão é bastante considerável, quando reflectimos sobre dela, até ao momento em que deixamos que a metáfora dos «olhos da natureza» se revele em todo o seu alcance e com toda a sua força. Não pode ser só o sol, nem pode ser algo que só é alcançado através dos sentidos, pois o velho está para além da audição e a única coisa que vê é o chão debaixo dos pés. Parece fantástico exaltar a vontade do velho, mas é exactamente isso que Wordsworth está a fazer, mesmo que o exercício da vontade se reduza ao onde e ao quando o mendigo descansa e come. Mas isto é bastante intencional por parte do Wordsworth da primeira fase: a dignidade humana é indestrutível, a vontade permanece, os olhos da Natureza estão em nós até à morte. Sem correr o risco de sentimentalismo, o poema aproxima-se da possibilidade de ser brutal na sua busca de uma piedade natural situada na fronteira do preternatural. Nunca é de mais valorizar a originalidade de Wordsworth neste ponto; a alteridade da mente do poeta é a maior figura que o poema constrói, e é a alteridade que, nestes últimos trinta e três anos, eu trouxe dentro da cabeça sempre que a minha memória se volta para «O Velho Mendigo de Cumberland». Robert Frost e Wallace Stevens, nos seus mais assustadores poemas da velhice – como «Noite de Inverno de Um Velho» de Frost, e «Versos Longos e Indolentes» de Stevens –, possuem qualquer coisa da alteridade de Wordsworth, mas não todas as reverberações dela.

MUITOS DOS LEITORES que conhecem «A Casa em Ruínas», a história de Wordsworth acerca de Margaret, leram-na na versão final, revista sob a forma de Livro I de «A Digressão» [*The Excursion*], um insípido poema longo, à excepção da pobre Margaret. Wordsworth trabalhou em «A Casa em Ruínas» a partir de 1797; a melhor versão é claramente aquela que é conhecida dos estudiosos como «Manuscrito D» (1798), hoje em dia disponível nas antologias Oxford e Norton da literatura inglesa, e que é o texto que eu irei usar aqui. O maior admirador do poema é ainda aquele que o admirou pela primeira vez, Samuel Taylor Coleridge, que pretendia separá-lo de «A Digressão», e devolvê-lo a uma existência independente como um dos mais belos poemas da língua inglesa. «A Casa em Ruínas», duzentos anos depois, mantém-se um poema de uma beleza superlativa e de uma acerbidade quase insuportável. Está actualmente em voga na crítica literária anglo-americana de tendência materialista e novo historicista – misturas extravagantes de Marx e Foucault – condenar Wordsworth por este não se ter mantido um autor político, uma vez que acabou por desistir do apoio que havia dado à Revolução Francesa. Por volta de 1797, Wordsworth ultrapassara uma longa crise política e psíquica, e os seus poemas deixaram de exortar a soluções políticas para

a miséria social. «O Velho Mendigo de Cumberland», «A Casa em Ruínas», «Michael», e os outros poemas de Wordsworth que revelam os sofrimentos das classes mais humildes em Inglaterra, são todos obras-primas de compaixão e de profunda sensibilidade, e só ideólogos néscios os rejeitariam por razões políticas. A nossa nova casta de moralistas académicos devia reflectir acerca da recepção dos poemas de Wordsworth por Shelley – que era, politicamente, o Leon Trotsky do seu tempo –, ou de radicais como Hazlitt e Keats. Aquilo de que Shelley, Hazlitt e Keats se deram maravilhosamente conta foi que Wordsworth tinha um génio miraculoso para nos ensinar a sentir simpatia por aqueles que sofrem qualquer tipo de dificuldades. Se os nossos comissários académicos soubessem ler, talvez Wordsworth os pudesse humanizar, que é o grande programa de poemas como «A Casa em Ruínas».

A história de Margaret é contada a Wordsworth por um velho bufarinho vagabundo, amigo do poeta, junto a uma casa em ruínas, «quatro paredes nuas/ que olham umas para as outras», com «uma história/ de um jardim agora em estado de abandono». Tendo sido o lar de Margaret, do seu marido Robert e dos dois filhos pequenos, a casa tornou-se uma desolação. O caminheiro¹ (designo-o como ele vem a ser chamado em «A Digressão») encontra na cena de ruínas uma mágoa muito pessoal, pois entre ele e Margaret havia um amor como o que há entre um pai e uma filha. Ao parar para beber naquela que havia sido a fonte de Margaret, o caminheiro confronta-se directamente com a perda:

*Quando parei para beber
Uma teia de aranha estava suspensa à beira da água,
E na pedra húmida e lodosa do chão jazia
O pedaço inútil de uma tigela de madeira.
Tocou fundo o meu coração.*

Forte e ao mesmo tempo estóica na sua dor, esta passagem propicia uma explosão eloquente de sofrimento paternal, bíblica na sua dignidade e intensidade, a condizer com o caminheiro, que é uma figura patriarcal. (A aura do «patriarcal» é hoje tão negativa nas nossas universidades que me obriga a ter de explicar que eu utilizo a palavra no contexto daquilo que a tradição judaica designava por «as virtudes dos pais», em particular de Abraão e Jacob.) O que escutamos é simultaneamente um lamento e uma celebração de Margaret:

«O caminheiro» corresponde a *The Wanderer*. Sigo o termo utilizado por Álvaro Pina na análise que faz do poema de Wordsworth, em *Dramaticidade e Realismo em George Eliot* (Livros Horizonte, Lisboa, 1990, pp. 70-77).

Já foi tempo

*Em que eu não podia passar por este caminho sem que
Aquele que vivia dentro destas paredes, mal eu aparecia,
Me dava as boas-vindas de uma filha, e eu a amava
Como se minha filha ela fosse. Ó meu Senhor, os bons
Morrem primeiro, e os que têm o coração seco como
o pó do Estio*

*Ardem como uma vela até ao fim. Muitos viandantes
A pobre Margaret abençoaram pelo seu meigo olhar
Quando erguia a água fresca tirada
Daquela fonte abandonada, e ninguém chegava que não fosse
Bem-vindo, e ninguém partia que não levasse consigo
A impressão de ser por ela amado. Ela está morta,
O verme desliza sobre a sua face, e este pobre abrigo
Privado do trajo de flores domésticas, de rosas e camélias,
Ao vento oferece uma parede nua e fria
Por onde alastram, junto ao chão, ervas daninhas
E a cerrada vegetação selvagem. Ela está morta,
E as urtigas apodrecem e as víboras estendem-se ao sol
No local onde juntos nos sentávamos enquanto
ela amamentava*

*O filho no seu peito. O potro desferrado,
A bezerra vadia e o burro do oleiro
Encontram agora abrigo na parede da chaminé
Onde à noitinha eu via a chama a brilhar na pedra,
E pela janela na estrada espalhava
A sua alegre luz. Irá desculpar-me, senhor,
Mas muitas vezes nesta casa eu medito
Como diante de um quadro, até que o meu espírito mais sério
Não aguenta mais, e se rende à insensatez do desgosto.*

Poucas passagens em Wordsworth, plangente e penetrante como ele é tantas vezes, reverberam tão gravemente quanto

*Ó meu Senhor, os bons
Morrem primeiro, e os que têm o coração seco como
o pó do Estio
Ardem como uma vela até ao fim.*

Estes versos arderam na memória de Shelley ao ponto de virem a constituir a epígrafe do seu poema longo *Alastor*, no qual eles se voltam implicitamente contra Wordsworth, que era o pai poético de Shelley. Em «A Casa

em Ruínas» eles servem de epitáfio a Margaret, que morre cedo devido à sua bondade, devido ao poder da sua esperança, que é o melhor lado dela, e que se nutre da memória que ela tem da ventura, da sua vida com o marido e os filhos antes de a infelicidade chegar.

Colheitas arruinadas, uma economia de guerra, pobreza e desespero levaram para longe o marido de Margaret, e a contínua vontade de esperar pelo regresso dele torna-se a paixão destrutiva, que a destrói a ela e à sua casa. Não encontro, em lado nenhum da literatura ocidental, algo semelhante ao entendimento de Wordsworth de que o poder apocalíptico da esperança, retirando o seu poder da memória das coisas boas, se torna mais perigoso que o desespero. Talvez Lear morra destroçado pela louca esperança de que Cordélia esteja viva, em vez de por um desespero realista de que ela está morta – mas Shakespeare parece contentar-se com o deixar a questão em termos equívocos. O pobre Malvolio, de *Noite de Reis*, vitimizado por cruéis brincalhões, fica reduzido a uma crua farsa pela força das suas absurdas esperanças eróticas e sociais. Estas são analogias imperfeitas quando se pensa na empresa levada a cabo por Wordsworth em «A Casa em Ruínas» e noutros poemas. Wordsworth fez com que o seu mito particular da memória se tornasse canónico graças à terrível percepção que teve dos perigos de uma esperança que pode destruir em nós a natureza. A esperança de Margaret é maior do que ela, e maior do que muitos de nós.

Poder-se-ia argumentar que a esperança de Margaret é uma secularização da esperança protestante, a qual era uma função da vontade protestante. Essa vontade voltava-se para a auto-estima da alma individual e para o direito, que lhe estava associado, de um julgamento privado em domínios espirituais, incluindo a afirmação da luz interior, através da qual cada homem e cada mulher lia e interpretava a Bíblia para si mesmo ou para si mesma. Duvido que na literatura elevada a secularização tenha alguma vez acontecido. Afirmar que uma obra de bastante poder literário é religiosa ou secular é uma decisão política, não uma decisão estética. Margaret é trágica porque é destruída por aquilo que tem de melhor: esperança, memória, fé, amor. O temperamento protestante que há nela, tal como o exercício da vontade protestante nas heroínas de Jane Austen, pode ser designado de religioso ou de secular, mas a designação descreve mais quem designa do que descreve «A Casa em Ruínas» ou *Persuasão*. Aquilo que é importante acerca de Margaret é idêntico à razão por que ficamos tão comovidos com a posição de Wordsworth perante o Velho Mendigo de Cumberland, ou pelo sofrimento imponente do velho pastor em «Michael», o poema cujo título lhe é destinado.

Na peça shakespeariana «Gente de Fronteira» (1795-96), um sucesso heterogêneo, no melhor dos casos, Wordsworth, muito estranhamente, dá à

figura de Iago que aparece no drama, Oswald, alguns versos extraordinários que constituem o credo de toda a primeira poesia do próprio Wordsworth. Ao falar com o herói, o seu joguete de tipo Otelo, Oswald transcende a situação, a peça e a sua própria visão numa explosão jacobiana¹ de que Shakespeare se apropriaria de bom grado:

*A acção é transitória – um passo, um golpe,
O movimento de um músculo – deste modo ou daquele –
E está terminada, e no vazio que se segue
Interrogamo-nos, quais homens traídos:
O sofrimento é permanente, obscuro e sombrio,
E partilha da natureza do infinito.*

Shakespeare teria considerado que os versos se adequavam mais a Macbeth do que a Iago, mas o niilismo implícito ajusta-se a ambos os heróis-vilões, bem como a Edmund. Wordsworth rejeitaria a minha associação destes versos com as suas descrições da inocência sofredora. Contudo, o poder poético da obra da primeira fase de Wordsworth tem pouco a ver com consolação ou com pesar pelo grande significado do infortúnio. *A Casa em Ruínas* é crucial porque renuncia ao consolo, como acontece aqui, no clímax da história de Margaret:

*Entretanto o seu pobre abrigo
Mergulhou na decadência; pois ele partira, aquele
Cujas mãos, aos primeiros frios da geada de Outubro,
Taparam todas as fendas, e com feixes de palha fresca
Remendaram o telhado de colmo coberto de verde. E assim
Viveu ela o longo Inverno, indiferente e sozinha, até que
Esta casa saqueada pela geada, pelo degelo e pela chuva,
Desabou; e quando dormia, o relento nocturno
Gelava-lhe o peito, e em dia de temporal
As roupas esfarrapadas enrugavam-se com o vento,
Mesmo ao pé do próprio fogo por ela aceso. Ainda assim
Ela amava este sítio desgraçado, e por nada no mundo
Dele sairia; e todavia aquele pedaço de estrada,
E este tosco banco, uma atormentadora esperança
Acalentavam, bem firme no seu coração. E aqui, meu amigo,
Doente ela ficou; e aqui morreu,
O último inquilino humano destas paredes em ruína.*

«Jacobiana» corresponde ao inglês *Jacobean*. Veja-se a nota da p. 184.

Tal como o Velho Mendigo de Cumberland, Margaret morre ao ar livre dos olhos da Natureza, com o vento agreste livre para vir até ela. A grandiosidade do poema congrega-se na vigorosa reacção de Wordsworth à história do Caminhheiro acerca de Margaret:

*O Velho acabou: ele viu que eu estava comovido.
Daquele pequeno banco, levantando-me instintivamente,
Virei-me para o lado por fraqueza, e nem consegui
Agradecer-lhe a história que ele contara.
Fiquei de pé, e inclinando-me sobre o portão do jardim
Rememorei os sofrimentos daquela mulher; e julguei
Ficar confortado quando, com amor de irmão,
A abençoei na impotência do desgosto.*

Aquela não é uma bênção bíblica, pois esta traz consigo a promessa de mais vida, de sucessivas gerações, e seria difícil dizer que tipo de bênção a «impotência do desgosto» pode conferir. Wordsworth é um poeta tão original que arrisca o oximoro de uma bênção impotente sabendo que ela parece ser uma contradição. «Gente de Fronteira» é uma peça shakespeariana, tal como O «Prelúdio» é um poema miltónico, mas antes de Wordsworth não existem poemas tão estranhos e despojados quanto «O Velho Mendigo de Cumberland» e «A Casa em Ruínas». A destruição pela esperança é a penetrante ansiedade wordsworthiana; não obstante, hesitamos de cada vez que temos de interpretar uma ruína tão antitética.

É tão certo Wordsworth ter inventado a poesia moderna ou democrática como Petrarca ter inventado a poesia do Renascimento. Há sempre sombras, mesmo sobre os poetas mais fortes e originais; Petrarca foi perseguido por Dante, tal como Wordsworth, na sua fase maior, nunca pôde fugir a Milton. Mais uma vez a profecia de Vico é aqui esclarecedora: a Idade Teocrática exalta os deuses, a Idade Aristocrática celebra os heróis, a Idade Democrática chora e valoriza os seres humanos. Para Vico não havia uma Idade Caótica, mas unicamente um Caos durante o qual teria início o retorno a uma Idade Teocrática. Segundo a minha própria perspectiva, o nosso século pôs o Caos no relicário do nosso longo adiamento (que ele dure por muito tempo!) de uma nova Era Teocrática. Depois dos deuses, dos heróis, dos humanos, só ficam os *cyborgs*, e eu pasmo, profundamente alarmado, diante de musculosos exterminadores que vão afastando o humano. «A Casa em Ruínas» é em si um poema muito sombrio, mas aqui, nos anos 90, dá a impressão de ser uma abençoada consolação, um grito humano contra o caos e contra qualquer retomo às inflexibilidades teocráticas.

Ao escrever «A Casa em Ruínas», que estaria Wordsworth a tentar fazer por si mesmo? Faço esta pergunta modificando a pergunta feita por Kenneth

Burke, que nos ensinou a perguntar sempre o seguinte: Que estaria o(a) escritor(a) a tentar fazer por si mesmo(a), como pessoa, ao escrever este poema, esta peça ou esta história? Enquanto poeta, Wordsworth procurou criar o gosto através do qual pudesse ser apreciado, pois nenhum outro escritor central, nem mesmo Dante, estava tão determinado a universalizar o seu próprio temperamento extremamente individual. O espírito de Wordsworth estava aberto tanto à alteridade humana como à alteridade natural, e de um modo que não encontra paralelo no espírito de mais nenhum outro poeta, antes ou depois dele. Hazlitt captou perfeitamente esta verdade numa comparação que fez, em 1828, de Wordsworth e Byron, quatro anos após a morte de Byron e bem dentro dos muitos anos que durou a terrível senilidade poética de Wordsworth (que se prolongou desoladoramente por quarenta e três anos, de 1807 até 1850, e que constitui a mais longa morte de um génio poético maior em toda a história). Depois de ter feito uma pergunta judiciosamente ruim acerca do falecido Lord Byron («Com o orgulho que tinha na genealogia, será que ele não teve curiosidade de explorar a heráldica do intelecto?»), Hazlitt contrasta Wordsworth e Byron, o qual nunca deixou de preferir Pope a Wordsworth: «O autor de *Lyrical Ballads* descreve os líquenes nas pedras, o feto murcho, com um certo sentimento especial que nutre por eles: o autor de *O Cavaleiro Haroldo*¹ descreve o majestoso cipreste, ou a coluna caída, com o sentimento que qualquer rapaz de escola tem acerca deles.»

Na origem de «O Velho Mendigo de Cumberland» e de «A Casa em Ruínas» estão alguns sentimentos muito especiais, difíceis de traduzir em termos normativos. A singularidade de Wordsworth está em ter feito destes sentimentos curiosos uma poesia universalmente disponível, de um modo análogo ao que era desejado pelo Tolstoi da última fase. A exactidão de fazer com que um mendigo imensamente velho morra tal como viveu, aos olhos da Natureza; o *pathos* terrível de Margaret, uma camponesa completamente humana e adorável, que é destruída pelos seus próprios poderes de memória e de esperança; estas são questões que se encontram ao dispor de qualquer consciência humana em qualquer época, independentemente do género sexual; da raça, da classe social, da ideologia. Condenar Wordsworth por este não ter escrito versos de protesto político e social, ou por ter renunciado à revolução, é atravessar a divisória final que separa a arrogância académica do enfatuamento moral. Para além dessa divisória, é preciso um novo Dickens para descrever a hipocrisia, e um novo Nietzsche para fazer a crónica do homem ou da mulher do *ressentiment*, cuja «alma olha de esguelha».

¹ *O Cavaleiro Haroldo* corresponde a *Child Harold*, do título da obra de Byron *Child Harold's Pilgrimage* (*A Peregrinação do Cavaleiro Haroldo*). Sigo o título na versão de João de Almeida Flor e Simoneta Branchi Ayres de Carvalho, tradutores de *Gigantes da Literatura Universal: George Byron* (Editorial Verbo, Lisboa, 1983).

«MICHAEL» (1800) é o grande poema pastoril de Wordsworth, e o arquétipo dos melhores e mais característicos poemas que associamos a Robert Frost. O poeta de «A Morte do Homem a Soldo» possui o seu poder próprio de representar um *pathos* humano primordial, mas não à escala wordsworthiana, a qual rivaliza até com a capacidade da Javeísta de tocar os limites da arte. Michael, que aos oitenta anos de idade mostra ser ainda um bíblico patriarca de força e vigor, é um pastor que «aprendeu o significado de todos os ventos/, de estrondos de todos os timbres». As tempestades fazem-no ir para as montanhas a fim de salvar os seus rebanhos, e a sua solidão exalta-o de maneira memorável: «ele havia estado sozinho/ Bem dentro de milhares de névoas,/ Que até ele vieram, e o deixaram no cimo dos montes».

Luke, o seu único filho, fruto já da sua velhice e educado para ser pastor, é o centro da existência do pai. Carências económicas obrigam Michael a mandar o rapaz para fora durante algum tempo, a fim de este ganhar o seu sustento com um parente da cidade. Contar desta maneira a história do poema é um convite à sátira da minha obra cinematográfica preferida, o demoníaco *Fatal Glass of Beer* de W. C. Fields, em que o filho de Field, o terrível Chester, vai até à grande cidade e é desencaminhado por estudantes universitários a beber o copo fatal de cerveja. Imediatamente embriagado, Chester parte a pandeireta de uma rapariga do Exército de Salvação, ela própria uma corista reabilitada. Inexoravelmente, o incidente conduz Chester a uma vida de crime e, por fim, à extinção às mãos de Paw e Maw Snavelly, ou de W. C. Fields e esposa. Luke não está longe de Chester, mas o sublime Michael, antes da partida de Luke, pede ao rapaz que coloque uma só pedra para dar início ao novo curral para as ovelhas, que será acabado por seu pai na ausência do rapaz, e que constitui uma espécie de aliança entre eles. Após o rapaz ter enveredado por caminhos nada virtuosos, e de ter fugido para um país distante, ficamos com uma extraordinariamente memorável visão de dor e, contudo, de força repreensiva:

*Um conforto há na força do amor;
É ela que faz as coisas durarem, que de outra maneira
A mente perturbavam, ou o coração partiam:
Conversei com mais do que um dos que bem
Se lembram do Velho, e de como ele estava
Anos depois de ter recebido estas tristes notícias.
Da juventude à velhice, o seu corpo havia sido
De uma força invulgar. Para o meio das pedras
Ele ia, e olhava para o sol e para as nuvens,
E escutava o vento; e, tal como dantes, levava a cabo
Todos os trabalhos necessários ao seu rebanho
E ao seu pedaço de terra, o seu pequeno património.*

*E de tempos a tempos até àquele vale escavado
Ele se dirigia, para construir o curral de que
O seu rebanho carecia. Ainda não foi esquecida
A pena que pelo Velho então ia em todos
Os corações – e toda a gente acreditava
Que durante muitos e muitos dias ele para lá ia
E nunca uma única pedra levantava.*

O último verso desta passagem tem sido objecto de admiração desde Matthew Arnold até aos wordsworthianos que sobrevivem à presente derrocada das academias. Mas embora aquele seja um verso notável, eu prefiro a parte final do poema, que desafia a nossa memória com um simples carvalho:

*Ali, ao pé do curral, por vezes era visto
Sentado sozinho, com o seu cão fiel,
Já velho, junto dele, deitado a seus pés.
Ao longo de sete anos, de tempos a tempos
Na construção do seu curral ele trabalhava,
E o trabalho inacabado deixou quando morreu.
Mais três anos que o seu marido, ou pouco mais,
Viveu Isabel: depois da sua morte, a propriedade
Foi vendida, e entregue nas mãos de um estranho.
A casa que se chamava ESTRELA DA NOITE
Desapareceu – o ferro do arado já passou pelo chão
Em que ela assentava; grandes mudanças aconteceram
Em toda a vizinhança: – todavia lá continua o carvalho
Que crescia ao pé da porta; e os restos
Do curral inacabado podem ser vistos
Perto do buliçoso ribeiro da ravina do Cabeço Verde.*

Quando eu era mais novo, acreditava que a memória se dividia em partes iguais entre prazer e dor, e pensava que me lembrava passo por passo dos poemas que possuíam um encadeamento expressivo mais previsível, e que eram mais agradáveis nas suas qualidades de encantamento. Nos primeiros tempos de velhice, dou por mim a concordar com Nietzsche, que tendia a equacionar o memorável com o doloroso. Um prazer mais difícil pode ser doloroso, como eu agora julgo que Wordsworth compreendeu explicitamente. Há um caminho que vai desde a vontade protestante até à imaginação compreensiva e generosa de Wordsworth, e que é responsável por algumas das curiosas afinidades com Wordsworth que este capítulo explora em *Persuasão* de Jane Austen. A aliança de Michael, intacta com a natureza mas desfeita por Luke, é um exercício da vontade protestante, que procura deixar as suas marcas na

memória. No final de «Michael», os seus emblemas são o carvalho solitário e as pedras em bruto do curral inacabado.

Wordsworth, ao contrário de Jane Austen (que constituía um retrocesso), não era a favor de finais felizes, pois nele a metáfora do casamento tinha mais a ver com a relação entre aquilo a que chama «natureza» e a sua própria «mente que adverte» do que com a união de um homem e uma mulher. Em Wordsworth, a natureza é a grande persuasora, e a persuasão que nos é dada é aquela em que a perda experiencial é trocada pelo ganho imaginativo. Em «O Velho Mendigo de Cumberland», o ganho é uma exultação que não é fácil de acomodar, mas que também não é fácil de esquecer. «A Casa em Ruínas» termina com uma bênção que é toda ela perda, mas terrivelmente memorável, enquanto «Michael» termina com uma visão de perda total.

Memória canónica é tudo quanto os sombrios, mas sublimes, poemas pastoris de Wordsworth nos dão – «canónica» porque Wordsworth levou a cabo por nós a selecção. Ele oferece-se-nos como um Hermes que nos vem dizer o que e como recordar, não para que possamos ser salvos ou ficar mais sábios em termos de prudência, mas porque só o mito da memória é que pode reparar as nossas perdas experienciais. A lição dele, uma vez aprendida, ficou canónica: sobreviveu em George Eliot, em Proust (através da mediação da figura de Ruskin) e em Beckett, cuja *A Última Bobina de Krapp*¹ pode ser encarada como a última posição firme de Wordsworth. E ainda sobrevive, mesmo neste mau tempo em que a memória canónica está ameaçada por agressivas moralizações e pela ignorância erudita.

«PERSUASÃO» é uma palavra derivada do latim para «aconselhar» ou «instar, para recomendar que é bom executar ou não executar uma determinada acção. A palavra remonta a uma raiz que significa «doce» ou «agradável», de modo que o bem da execução ou da não execução tem mais um toque de sabor que de um julgamento moral acerca dele. Como título, lembra mais *Sensibilidade e Bom Senso* ou *Orgulho e Preconceito* do que *Ema* ou *O Parque de Mansfield*². É-nos dado não o nome de uma pessoa, ou casa ou propriedade, mas de uma abstracção, uma única neste caso. A principal referência do título é para a persuasão da heroína, Anne Elliot, com a

A Última Bobina de Krapp [Krapp's Last Tape]; não sigo o título da versão de Rui Guedes da Silva (*A Última Gravação*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.).

Sigo as seguintes versões portuguesas dos quatro romances de Jane Austen aqui referidos: *Sensibilidade e Bom Senso* [Sense and Sensibility], tradução de Maria Luísa Ferreira da Costa (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1981); *Orgulho e Preconceito* [Pride and Prejudice], tradução de José da Natividade Gaspar (Livraria Civilização, Porto, 1972); *Ema* [Emma], tradução de José Parreira Alves (Editorial Inquérito, Lisboa, 1983, 2.ª edição); *O Parque de Mansfield* [Mansfield Park], tradução de Aida Amélia Pêra (Editorial Inquérito, Lisboa, 1943).

idade de dezanove anos, por parte da madrinha, Lady Russell, para que ela não case com o capitão Frederick Wentworth, um jovem oficial da marinha. Vem a verificar-se que esse foi um mau conselho e, oito anos depois, é reparado por Anne e pelo capitão Wentworth. Tal como acontece com todas as comédias irónicas de Austen, as coisas terminam bem para a heroína. E, contudo, de cada vez que acabo a releitura deste romance perfeito, sinto-me muito triste.

Não me parece que isto seja uma excentricidade minha, pois quando interrogo os meus amigos e os meus alunos acerca da experiência deles com o livro é frequente eles referirem uma tristeza que também associam a *Persuasão*, mais ainda do que a *O Parque de Mansfield*. Anne Elliot, um ser serenamente eloquente, é uma personagem autoconfiante, de modo nenhum desamparada, e o sentido que ela tem do eu nunca esmorece. Não é a tristeza *dela* que nós sentimos quando chegamos ao fim do livro: é o ensombramento do romance que nos impressiona. A tristeza enriquece aquilo a que eu chamaria o poder de persuasão canónico do romance, o seu modo de nos mostrar a sua extraordinária distinção estética.

Persuasão existe entre os romances como Anne Elliot existe entre as personagens romanescas: um boleeiro forte mas subjugado. O livro e a personagem não são animados ou cheios de vida; Elizabeth Benett, de *Orgulho e Preconceito*, e Ema Woodhouse, de *Ema*, possuem em si uma energia que de início parece faltar a Anne Elliot, e que deve corresponder ao que Austen quis dizer quando afirmou que Anne era «quase demasiado boa para mim». Anne é, na verdade, quase demasiado subtil para nós, embora não para Wentworth, que para ela possui qualquer coisa semelhante a um oculto comprimento de onda. Juliet McMaster destaca «o tipo de comunicação oblíqua que constantemente se estabelece entre Anne Elliot e o capitão Wentworth, onde, apesar de raras vezes falarem um com o outro, cada um compreende constantemente o verdadeiro alcance do discurso do outro melhor do que o fazem os seus interlocutores».

Em *Persuasão*, aquele tipo de comunicação está dependente de uma funda «afeição», uma palavra que Austen põe acima de «amor». Em Austen, a «afeição» entre uma mulher e um homem constitui a emoção mais profunda e duradoira. Julgo que não é de mais afirmar que Anne Elliot, embora subjugada, é a criação pela qual Austen deve ter sentido mais afeição, na medida em que acumulou em Anne os seus próprios talentos. Henry James insistia no facto de que o romancista devia ser uma sensibilidade na qual absolutamente nada se perde. Segundo este teste (que é, claramente, limitado), só Austen, George Eliot e o próprio James, de entre todos os que escrevem em inglês, se juntariam a Stendhal, Flaubert e Tolstoi num panteão bastante restrito. Anne Elliot pode muito bem ser a única personagem em toda a prosa de ficção na qual nada se perde, embora não corra o perigo

de se transformar em romancista. A avaliação mais exacta de Anne Elliot que eu já li é a de Stuart Tave:

Ninguém ouve Anne, ninguém a vê, mas é ela que está sempre no centro. É através dos seus ouvidos, olhos e mente que somos levados a interessarmos-nos por aquilo que está acontecer. Se ninguém se dá muito conta dela, ela dá bastante conta de toda a gente, e apercebe-se do que lhes está a acontecer quando eles mostram ignorância acerca deles próprios... ela lê a mente de Wentworth, com todos os futuros dissabores que ele está a causar a outros e a si mesmo, antes de essas consequências trazerem a informação até ele.

São palpáveis os perigos estéticos inerentes a um tal modelo: como é que um(a) romancista torna convincente uma tal personagem? Poldy, no *Ulisses* de Joyce, é irresistivelmente convincente porque é uma pessoa muito completa, o que constituía a mais ampla das intenções de Joyce. O modo irónico de Austen não sanciona a representação da completude: nós não acompanhamos as suas personagens ao quarto, à cozinha, à retrete. Aquilo que Austen parodia em *Sensibilidade e Bom Senso* é por ela elevado até à apoteose em *Persuasão*: a sublimidade de uma sensibilidade particular, isolada interiormente. Anne Elliot não é a única figura em Austen com um coração compreensivo. A sua diferença reside na quase preternatural acuidade de percepção dos outros e do eu que ela revela, e que são seguramente as qualidades que mais distinguem Austen como romancista. Anne Elliot está para a obra de Austen como Rosalinda, de *Como Vos Aprouver*, está para a obra de Shakespeare: a personagem que quase atinge o domínio da perspectiva – domínio esse que só pode estar ao alcance do romancista ou do autor dramático, para que não se percam todas as qualidades dramáticas do romance ou da peça. C. L. Barber sublinhou exemplarmente esta limitação:

O dramaturgo tem tendência a mostrar-nos uma coisa de cada vez, na devida altura, no seu máximo; as suas personagens vão a extremos, cómicos bem como sérios; e nenhuma personagem, nem mesmo Rosalinda, está em posição de ver tudo em torno da peça, e ficar assim completamente firme, pois se isso acontecesse a peça deixaria de ser dramática.

Prefiro orientar o argumento de Barber na outra direcção: mais ainda do que Hamlet ou Falstaff, ou do que Elizabeth Bennet, ou do que a Fanny Price d'O *Parque de Mansfield*, Rosalinda e Anne Elliot estão completamente firmes, prestes a serem capazes de ver tudo em torno da peça e do romance. A firmeza delas não consegue transcender completamente a perspetivação, mas a vivacidade de espírito de Rosalinda e a sensibilidade de Anne, ambas equilibradas e libertas de uma agressividade ou de uma defensiva excessivas,

permite-lhes partilhar mais da firmeza do seu criador do que nós alguma vez podemos fazê-lo.

Austen nunca perde a intensidade dramática, pois até à conclusão do romance nós continuamos a partilhar a ansiedade de Anne em relação às renovadas intenções de Wentworth. Mas confiamos em Anne, tal como devíamos confiar em Rosalinda – os críticos veriam o bafio de Touchstone tão claramente quanto vêem a vaidade de Jacques, se confiassem mais nas reacções de Rosalinda toda a gente que aparece na peça, bem como nas reacções dela a si mesma. As reacções de Anne Elliot têm a mesma vitoriosa autoridade: devemos tentar dar às palavras dela o valor que não lhes é dado pelas outras pessoas do romance, à excepção de Wentworth.

O argumento apresentado por Stuart Tave (tal como o de Barber) é exacto mesmo se orientado na outra direcção, pois a ironia de Austen é muito shakespeariana. Até o leitor tem de cair no erro inicial de menosprezar Anne Elliot. A vivacidade de espírito de Elizabeth Bennet ou de Rosalind é mais fácil de apreciar do que a apurada sensibilidade de Anne Elliot. O segredo desta personagem reside na combinação da ironia austeniana com um sentido wordsworthiano de esperança adiada. Austen possui uma dose razoável da inigualável capacidade de Shakespeare de nos dar pessoas, tanto maiores como menores, que são absolutamente consistentes no modo separado do discurso de cada uma, sendo todavia completamente diferentes umas das outras. Anne Elliot é a última das heroínas de Austen daquilo a que eu julgo que devemos chamar a vontade protestante, mas nela a vontade é modificada, talvez aperfeiçoada, pela sua descendente: a imaginação generosa do Romantismo, de que Wordsworth, como já vimos, foi o profeta. É talvez isso que ajuda a fazer de Anne uma personagem tão complexa e sensível.

As primeiras heroínas de Jane Austen, das quais Elizabeth Bennet é o modelo, manifestaram a vontade protestante na qualidade de descendentes directas da personagem Clarissa Harlowe do romance de Samuel Richardson, com o Dr. Samuel Johnson pairando por perto como autoridade moral. A crítica marxista encara inevitavelmente a vontade protestante, até nas suas manifestações literárias, como uma questão mercantil, e tem vindo a tornar-se moda falar acerca das realidades socioeconómicas que Jane Austen exclui – como a escravatura nas Índias Ocidentais, que constitui uma parte da base derradeira em que assenta a segurança financeira de que muitas das personagens desfrutam. Mas todas as obras literárias de grande consequimento se fundam em exclusões, e ninguém demonstrou alguma vez que uma consciência desenvolvida da relação entre cultura e imperialismo traz a mais pequena vantagem que seja para se aprender a ler *O Parque de Mansfield*. *Persuasão* termina com uma homenagem à marinha britânica, na qual Wentworth tem um lugar de honra. Sem dúvida que Wentworth no mar, dando ordem para a última dose de chicotadas disciplinadoras, não é tão agradável quanto Wen-

tworth em terra, gozando gentilmente com Anne Elliot as alegrias da afeição. Mas, uma vez mais, a grande arte de Austen está baseada em exclusões, e as realidades sórdidas do poder naval britânico não são mais relevantes para *Persuasão* do que o é a servidão das Índias Ocidentais para *O Parque de Mansfield*. Austen estava, no entanto, imensamente interessada nas consequências práticas e seculares da vontade protestante, e essas consequências afiguram-se-me como um elemento crucial para nos ajudar a apreciar as heroínas dos seus romances.

A interioridade shakespeariana de Austen, que culmina em Anne Elliot, revê as intensidades morais do secularizado martírio protestante de Clarissa Harlowe, a sua lenta agonia após ter sido violada por Lovelace. O que faz desaparecer a vontade de viver em Clarissa é a sua mais forte vontade de manter a integridade do seu ser. Render-se ao arrependido Lovelace, casando com ele, comprometeria a essência do seu ser, a exaltação da sua vontade violentada. Aquilo que em *Clarissa* é tragédia é convertido por Austen em comédia irónica, mas o impulso de a vontade se manter a si própria pouco se altera nesta conversão. Em *Persuasão*, a ênfase é posta numa voluntária troca de estimas, em que tanto a mulher como o homem calculam que o valor do outro é alto. Obviamente, as considerações exteriores de riqueza, propriedade e posição social são aqui elementos cruciais, mas também o são as considerações interiores de bom senso, afectividade, cultura, espiritualidade e afeição. De certo modo (custa-me dizer isto, feroz emersoniano como sou), Ralph Waldo Emerson antecipou a actual crítica marxista de Austen quando denunciou a escritora como uma mera conformista que não permitia às suas heroínas alcançarem a verdadeira liberdade da alma em relação às convenções sociais. Mas isto constituía um equívoco em relação a Jane Austen, a qual compreendia que a função da convenção era a de libertar a vontade, mesmo que a tendência da convenção fosse a de abafar a individualidade, sem a qual a vontade era inconsequente.

As principais heroínas de Austen – Elizabeth, Ema, Fanny e Anne – possuem uma tão grande liberdade individual que as suas individualidades não conseguem ser reprimidas. A arte de Austen como romancista é a de não se preocupar muito com a génese socioeconómica dessa liberdade interior, embora o nível de ansiedade suba deveras n'*O Parque de Mansfield* e *Persuasão*. Em Austen, a ironia torna-se o instrumento para a invenção – invenção que o Dr. Johnson definiu como constituindo a essência da poesia. Uma concepção de liberdade interior que se centre numa recusa de aceitar a estima a não ser de alguém a quem se conferiu estima é uma concepção que se situa no mais alto grau da ironia. A suprema cena cómica em toda a obra de Austen tem de ser a rejeição que Elizabeth faz da primeira proposta de casamento de Darcy, onde as ironias da dialéctica da vontade e da estima se tornam quase afrontosas. A alta comédia, que se continuou em *Ema*, modera-se, de certa maneira,

n'O *Parque de Mansfield*, e torna-se depois noutra coisa, inequívoca mas difícil de nomear, em *Persuasão*, onde Austen se tornou uma mestra tão consciente que dá a impressão de ter modificado a natureza do querer, como se, também ele, pudesse ser persuadido a se tornar um acto mais raro e mais desinteressado por parte do eu.

NINGUÉM deu alguma vez a entender que Jane Austen se torna, em *Persuasão*, uma escritora típica do Alto Romantismo, pois o poeta dela era William Cowper, não Wordsworth, e o seu prosador preferido foi sempre o Dr. Johnson. Mas a sua inflexível desconfiança na imaginação e no «amor romântico», tão predominante nos primeiros romances, não se faz sentir em *Persuasão*. Anne e Wentworth conservam a afeição que têm um pelo outro ao longo de oito anos de desesperada separação, e cada um tem poder de imaginação para conceber uma reconciliação triunfante. Isto é material para uma história de amor, não para um romance irónico. As ironias de *Persuasão* são frequentemente cáusticas, mas quase nunca são dirigidas a Anne Elliot, e só raramente se dirigem ao capitão Wentworth.

Há uma relação difícil entre o recalamento da ironia característica de Austen acerca dos seus protagonistas e uma certa plangência, nunca antes ouvida, que paira ao longo de *Persuasão*. Apesar da fé que tem em si mesma, Anne é muito vulnerável à ansiedade (que ela nunca se permite a si mesma exprimir) de uma vida não vivida, na qual a perda potencial transcende e, todavia, inclui a não realização sexual. Só me recordo de um crítico, a australiana Ann Molan, que sublinha aquilo que Austen deixa fortemente implícito: «Anne... é uma mulher de paixão. E é contra a sua vontade que o seu coração continua a afirmar uma exigência de realização.» Dado que, oito anos antes, Anne havia recusado a sua estima a Wentworth, ela sente necessidade de conter a sua vontade, tornando-se assim na primeira heroína cuja vontade e imaginação são antitéticas.

Embora as afinidades notórias de Austen fossem com a Idade Aristocrática, a sua autenticidade como escritora empurrou-a, em *Persuasão*, bem na direcção da florescente Idade Democrática, ou Romantismo, como costumávamos chamar-lhe. Não há qualquer guerra civil na psique de Anne Elliot, ou na de Austen; mas há a tristeza emergente de uma cisão no eu, com a memória a tomar o partido da imaginação numa aliança contra a vontade. Gene Ruoff apercebeu-se do quase wordsworthiano poder da memória em Anne e Wentworth. Uma vez que Austen era tudo menos uma romancista accidental, pode-se perguntar por que razão decidiu ela fundar *Persuasão* numa nostalgia mútua. Afinal de contas, o Wentworth rejeitado está ainda menos inclinado do que Anne a querer uma afeição renovada com ela, e todavia a fusão da memória e da imaginação triunfa também sobre a vontade dele. Era isto um afrouxamento da vontade na própria Jane Austen? Dado que ela regressa ao

seu modo inicial em *Sanditon*, o romance inacabado que começara a escrever após a conclusão de *Persuasão*, pode bem ser que a história de Anne Elliot fosse para a romancista uma divagação ou uma condescendência consigo mesma. Os paralelos entre Wordsworth e *Persuasão* são limitados mas reais. Os romances do Alto Romantismo inglês – quer de tipo byrónico como *Jane Eyre* e *O Monte dos Vendavais*, quer de tipo wordsworthiano como *Adam Bede*¹ – constituem um desenvolvimento distinto que aparece mais tarde. O *ethos* da heroína austeniana não se modifica em *Persuasão*, mas ela é com certeza um ser mais problemático, impregnado de uma tristeza nova acerca dos limites da vida. Pode acontecer que o elegante *pathos* de que *Persuasão* por vezes se aproxima tenha alguma relação com a própria saúde precária de Jane Austen, como que constituindo a sugestão da sua morte prematura.

Stuart Tave, comparando Wordsworth e Austen, observa que ambos eram «poetas do casamento», e que ambos também possuíam «um sentido do dever compreendido e profundamente sentido por aqueles que vêem a integridade e a paz das suas próprias vidas como estando essencialmente ligadas às vidas de outros, e que vêem as vidas de todos em mais do que uma ordem meramente social». Expandindo a perspicaz observação de Tave, Susan Morgan assinalou a afinidade particular que existe entre *Ema* de Austen e o grande poema de Wordsworth: «Ode: Sugestões de Imortalidade a partir de Recordações da Infância». O tema partilhado é o crescimento da consciência individual – envolvendo, para Wordsworth, tanto o ganho como a perda, mas sendo só ganho para Austen. A consciência de Ema desenvolve-se, é claro, e Ema passa por uma transformação quase wordsworthiana em que os prazeres de um quase solipsismo se transformam nos prazeres mais difíceis da simpatia pelos outros. Anne Elliot, muito mais amadurecida desde o início, quase não precisa que a sua consciência se desenvolva. A rejeição de Wentworth, que ela lamenta durante muito tempo, isola-a da destrutividade da esperança, que nós já vimos ser a ênfase terrível do Wordsworth da primeira fase, em particular na história da pobre Margaret. Em vez de esperança, há um complexo de emoções, expressas por Austen com a sua mestria habitual:

Como Anne Eliot poderia ter sido eloquente! Como o poderia ter sido, pelo menos, se a sua vontade se prendesse mais firmemente a uma afeição viva e precoce e a uma alegre confiança no futuro, em vez de se submeter a pre-

Sigo as seguintes versões portuguesas dos romances que acabam de ser referidos: *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (tradução de João Gaspar Simões, Difel, Lisboa, 1983); *O Monte dos Vendavais* [*Wuthering Heights*] de Emile Brontë (tradução de Maria Franco, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988). Para o romance *Adam Bede* de George Eliot existe o título em português *O Carpinteiro do Vale dos Fenos* (tradução de Alberto Candeias, Círculo de Leitores, Lisboa, 1982).

cauções exageradas que parecem até insular todos os esforços e desconfiar mesmo da Providência! Na juventude fora obrigada a manter-se prudente; à medida que envelhecia, ia aprendendo a avaliar o amor, sequência natural dum começo frustrado¹.

Aprender a avaliar o amor é aqui completamente retrospectivo, na medida em que Anne já não encara o amor como sendo algo de que é possível ela dispor. E, na verdade, Wentworth regressa, ainda ressentido ao fim de oito anos, e medita sobre o facto de ter desaparecido para sempre o poder que Anne exercia sobre ele. As qualidades de decisão e confiança que fazem dele um excelente oficial de marinha são precisamente as coisas que ele não encontra nela, e por isso a condena. Com uma habilidade quase demasiado meticulosa, Austen vai traçando o abandono gradual desta posição por parte de Wentworth à medida que o poder da memória aumenta o seu domínio sobre ele e que ele aprende que é bastante errada a opinião que tem acerca de Anne como alguém incapaz de agir. E uma bela ironia que Wentworth precise de passar por um processo de autopersuasão enquanto Anne espera, sem mesmo saber que está à espera ou que há alguma coisa que possa reacender a esperança dela. A comédia de tudo isto é suavemente triste, visto que o leitor também está à espera, reflectindo sobre o facto de a contingência desempenhar um papel tão significativo na questão.

Enquanto os pré-socráticos e Freud estão de acordo em que não há acidentes, Austen pensa de maneira diferente. O carácter é, para ela, também destino, mas o destino, uma vez posto em marcha, tem tendência a escapar do carácter num contexto social tão sobredeterminado quanto o mundo de Austen. Ao reler *Persuasão*, e embora eu tenha em mente a conclusão feliz, sinto, mesmo assim, ansiedade nas alturas em que Wentworth e Anne, apesar deles próprios, andam em círculos em torno um do outro. O leitor não é completamente persuadido de um encontro satisfatório até ao momento em que Anne lê a torturada carta que Wentworth lhe escreve:

... Não posso continuar a escutar em silêncio. Tenho de lhe falar pelos meios que estão ao meu alcance. Trespasa-me a alma. Sinto-me entre a agonia e a esperança. Não me diga que cheguei demasiado tarde, que sentimentos tão preciosos se perderam para sempre. Declaro-me novamente, com um coração que lhe pertence ainda mais do que quando quase o despedaçou, há oito anos e meio. Não diga que o homem esquece mais depressa do que a mulher, que o amor dele tem um fim mais prematuro. Nunca ameie ninguém senão a si. Posso ter sido injusto, fui fraco e susceptível, mas jamais inconstante. Vim para

Sigo a tradução portuguesa de *Persuasão* da autoria de Fernanda Cidrais (Livraria Civilização, Porto, 1963). Qualquer nova ocorrência remete para esta versão.

Bath apenas por sua causa. Todos os meus pensamentos e planos de futuro lhe dizem respeito. Não reparou nisso? Pode ter deixado de compreender os meus desejos? Não teria esperado mesmo estes dez dias se pudesse ter lido nos seus sentimentos como creio que penetrou nos meus. Mal posso escrever. A todos os instantes ouço qualquer coisa que me subjuga. Baixa a voz, mas eu consigo distinguir as suas palavras, que se perderiam para os outros. Como é excelente e bondosa, até de mais! Faz-nos justiça, de facto, acreditando que há afeição verdadeira e constância entre os homens. Creia que ela é fervorosa e firme no seu

F. W.

Tenho de partir, incerto do meu destino. Mas voltarei aqui, ou seguirei o grupo, logo que possa. Uma palavra, um olhar, serão suficientes para decidir se entrarei na casa de seu pai esta noite, ou nunca.

Não consigo imaginar um carta como esta em *Orgulho e Preconceito*, ou mesmo em *Ema* ou n'*O Parque de Mansfield*. Um leitor atento já se teria apercebido de que Anne era uma mulher de paixão, quase desde o início do romance, mas até esta altura não havia qualquer indicação de igual paixão em Wentworth. A sua carta, como é próprio de um oficial de marinha, está mal escrita e não é exactamente austeniana, mas é ainda mais eficaz por isso mesmo. Damo-nos conta de que até agora acreditávamos nele só porque o amor de Anne por ele é que fazia despertar o nosso interesse. Austen recusou sensatamente torná-lo interessante por si mesmo. Contudo, uma parte do efeito do livro reside em persuadir o leitor dos próprios poderes de discernimento e autopersuasão do leitor. Anne Elliot é quase demasiado boa para o leitor, como o é para a própria Austen, mas um leitor atento adquire a confiança de apreender Anne como ela deve ser apreendida. O elemento mais subtil neste mais subtil dos romances é o convite, feito ao próprio poder da memória do leitor, para igualar a tenacidade e a intensidade do desejo que Anne Elliot é demasiado estóica para expressar directamente.

O desejo paira por todo o livro, colorindo as percepções de Anne e as nossas. O nosso sentido da existência de Anne acaba por se identificar com a nossa própria consciência do amor perdido, por mais fictivo ou idealizado que este possa ser. Há alguma improbabilidade no bem-sucedido reatamento de uma relação devastada oito anos antes, o qual devia funcionar contra a textura daquele que é o mais «realista» dos romances de Austen, mas ela é suficientemente cuidadosa para evitar que tal aconteça. Tal como a autora, o leitor é persuadido a desejar para Anne aquilo que ela constantemente deseja para si mesma. Ann Molan tem a bela observação de que Austen «fica mais contente com Anne quando Anne está mais descontente consigo mesma». O leitor é arrastado com Austen, e gradualmente Anne é também persuadida

e chega até ao leitor, possibilitando ao seu desejo uma expressão mais completa.

Em *The Rambler* 29, num texto intitulado «A Loucura de Antecipar Desgraças», o Dr. Johnson lançou um aviso contra expectativas de qualquer espécie, tanto temerosas como esperançosas:

porque os objectos do temor e da esperança são ainda incertos, não devíamos confiar mais nas representações de um sobre o outro, pois são ambos igualmente falaciosos; tal como a esperança dilata a felicidade, o temor agrava a calamidade. É do conhecimento geral que nenhum homem encontrou alguma vez a felicidade material proporcional à expectativa que incitou o desejo de posse e fortaleceu a sua busca; nem nenhum homem achou os males da vida tão grandes na realidade quanto eles eram descritos pela sua própria imaginação.

Esta é uma série de afirmações johnsonianas contra o perigoso predomínio da imaginação, algumas das quais foram certamente lidas pela sua discípula Jane Austen. Se se excluísse essas representações, seguindo o conselho do grande crítico, então Wordsworth não poderia ter escrito o que quer que fosse, e Austen não poderia ter escrito *Persuasão*. Contudo, este era um livro estranho para ser escrito por aquela que é a mestra da mais alta arte de exclusão que conhecemos no romance ocidental. Qualquer romance de Jane Austen poderia ser chamado uma elipse conseguida, onde se omite tudo quanto possa perturbar as suas irónicas, embora felizes, conclusões. *Persuasão* mantém-se o menos popular dos quatro romances canónicos de Austen porque é o mais estranho, mas toda a sua obra se torna mais e mais estranha à medida que nos aproximamos do fim da Idade Democrática que o contemporâneo dela, Wordsworth, tanto fez por inaugurar na literatura. Firme como está na fronteira final da Idade Aristocrática, ela partilha com Wordsworth uma arte dependente de uma cisão entre uma vontade protestante em declínio e uma nova imaginação generosa, com a memória a desempenhar a tarefa de cicatrização da divisória. Se o argumento do meu livro tiver alguma validade, Austen irá sobreviver mesmo aos maus dias que estão à nossa frente, porque o estranhamento da originalidade e de uma visão individual constituem as nossas mais persistentes carências, as quais só a literatura pode satisfazer na Idade Teocrática que com ar desmazelado avança na nossa direcção.

11

Walt Whitman como Centro do Cânone Americano

SE ALGUÉM TENTAR fazer uma lista dos conseguimentos artísticos da nossa nação no quadro da tradição ocidental, verifica que as nossas realizações nos domínios da música, pintura, escultura, arquitectura, são de reduzida dimensão. Não se trata de tomar Bach, Mozart e Beethoven por padrão, pois Stravinsky, Schoenberg e Bartók são só por si mais do que suficientes para colocar os nossos compositores numa perspectiva um pouco tristonha. E sejam quais forem os esplendores das modernas pintura e escultura americanas, nunca existiu um Matisse entre nós. A excepção encontra-se na literatura. No último século e meio, nenhum poeta ocidental, nem mesmo Browning ou Leopardi ou Baudelaire, consegue ensombrar Walt Whitman e Emily Dickinson. E, no nosso século, os poetas principais – Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop, entre outros – rivalizam com Neruda, Lorca, Valéry, Montale, Rilke, Yeats. Os nossos maiores romancistas – Hawthorne, Melville, James, Faulkner – podem da mesma maneira ombrear com os seus pares ocidentais.

Talvez só James se possa juntar a Flaubert, Tolstoi, George Eliot, Proust e Joyce, mas nós temos obras individuais de importância mundial: *A Letra Encarnada*, *Moby Dick*, *Huckleberry Finn*, *Na Minha Morte*¹. O livro mais importante é *Folhas de Erva* [*Leaves of Grass*] original, que data de 1855. Sem

¹ *A Letra Encarnada* [*The Scarlet Letter*] de Nathaniel Hawthorne; na tradução deste título sigo a versão de Fernando Pessoa (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988). *Na Minha Morte* [*As I Lay Dying*] de William Faulkner; na tradução deste título sigo a versão de Alfredo Margarido (Livros do Brasil, Lisboa, s/d).

dúvida que Whitman é mais do que o poeta de 1855, com os seus triunfos nos então poemas sem título que vieram, por fim, a ser chamados *Canto de Mim Mesmo* e «Os Adormecidos». Em 1856, o segundo *Folhas de Erva* introduziu o «Poema do Pôr do Sol», que conhecemos como «A Travessia no Ferry de Brooklyn». A terceira edição, de 1860, deu-nos «Indo na Maré-Baixa com o Oceano da Vida» e «Fora do Berço Que Balouça sem Fim», e o ano de 1865 acrescentou tragicamente a elegia americana que se compara a «Lycidas» e «Adonais», a grande lamentação pelo martirizado Abraham Lincoln: «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio»¹.

Estes seis poemas maiores (*Canto de Mim Mesmo* e as cinco meditações menores, mas mesmo assim extraordinárias) são o que mais importa em Whitman. Para descobrir os seus equivalentes estéticos no Ocidente é preciso recuar a Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley e Keats. Nada na segunda metade do século XIX, ou neste nosso século quase a terminar, se equipara à obra de Whitman em poder directo e sublimidade, excepto talvez no que diz respeito a Dickinson. É um paradoxo infeliz o facto de nunca termos compreendido correctamente Whitman, porque ele é um poeta muito difícil e subtil que normalmente se dispõe a fazer quase o oposto exacto daquilo que afirma estar a fazer.

Para muitos leitores, Whitman é um populista apaixonado, precursor de Allen Ginsberg e de outros rebeldes profissionais. No entanto, os seus descendentes verdadeiramente autênticos são os poetas americanos fortes que dele tentaram escapar sem o conseguir: T. S. Eliot e Wallace Stevens. Dever-se-ia acrescentar o magnífico Hart Crane, que escreveu no quadro da retórica de Eliot e de Stevens, mas com uma postura e uma ambição whitmanianas. O poeta-profeta inglês D. H. Lawrence é o quarto whitmaniano verdadeiro na respectiva língua; Pound, William Carlos Williams e outros candidatos são outra coisa, enquanto John Ashbery me parece ser o quinto e o mais whitmaniano daqueles que verdadeiramente aprenderam com *Canto de Mim Mesmo*, e o expandiram. Os poetas hispânicos, culminando em Neruda, conduzem a influência de Whitman numa outra direcção, a qual tem mais a ver com Walt Whitman como figura simbólica que com o texto efectivo da poesia.

A originalidade de Whitman tem menos a ver com o seu verso supostamente livre que com a sua inventividade mitológica e com o seu domínio da linguagem figurativa. As suas metáforas e os seus raciocínios criadores do metro do poema rasgam mais eficazmente o novo caminho do que as

Creio que se justifica a indicação em inglês dos títulos dos poemas de Whitman que ocorrem neste parágrafo. *Folhas de Erva* [*Leaves of Grass*]; *Canto de Mim Mesmo* [*Song of Myself*]; «Os Adormecidos» [«The Sleepers»]; «Poema do Pôr do Sol» [«Sun-Down Poem»]; «A Travessia no Ferry de Brooklyn» [Crossing Brooklyn Ferry]; «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida» [«As I Ebb'd with the Ocean of Life»]; «Fora do Berço que Balouça sem Fim» [«Out of the Cradle Endlessly Rocking»]; «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio» [«When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd»].

suas inovações no domínio do sistema de metrificação. Mesmo em poemas muito curtos e triviais fica bem patente o choque da sua originalidade.

*Esta é a tua hora, ó Alma, o teu voo livre para o indizível,
Longe dos livros, longe da arte, o dia apagado,
a lição acabada.
Irrompes totalmente, silenciosa, fixando o olhar, estudando
os temas de que mais gostas,
A noite, o sono, a morte e as estrelas.*

Este é «Uma Clara Meia-Noite», um poema muito tardio que ficou a remoer na consciência de Wallace Stevens. «As estrelas» no fecho do poema estão em substituição da ausente mãe oceânica ou do ausente oceano materno, que são as quartas e quintas presenças sempre que Whitman invoca «A noite, o sono, a morte». Stevens elogiou o poemeto porque ele patenteava o vigor da postura de Whitman em relação ao seu tema, em relação ao claro sentido que tinha do seu mundo. A meia-noite é para Whitman o ponto da epifania, a altura em que a revelação não é perturbada pelas distrações do dia. Nesse aspecto, o grande poema é «Os Adormecidos», talvez o mais negligenciado de entre os seus seis poemas maiores. Em 1855, tal como acontecia com o resto de *Folhas de Erva*, o poema não tinha título; em 1865 era «Poema Nocturno», e em 1860 «Perseguições do Sono». Como muitas vezes acontece, o primeiro pensamento de Whitman era o melhor; este é, na verdade, o seu «Poema Nocturno». Ao entrar na noite, Whitman é conscientemente a própria encarnação do Jesus americano, uma audácia que repete um momento crucial de morte e ressurreição de *Canto de Mim Mesmo*. Mas é melhor começar com «Os Adormecidos», passando depois para alguns aspectos de *Canto de Mim Mesmo*, até chegar ao Whitman explicitamente elegíaco.

Sabemos que, enquanto profeta religioso americano, Whitman estava a responder ao estímulo de Emerson, bem como às tradições que Emerson representava, isto é, as disposições heréticas tanto orientais como ocidentais. O seu ponto de partida em 1854 parece ter sido o famoso ensaio de Emerson sobre «O Poeta», onde se encontra a declaração de que os poetas são «deuses libertadores». Os fragmentos existentes no caderno de apontamentos, e que constituem os primeiros esboços de *Canto de Mim Mesmo*, registam uma identificação ainda maior com o Jesus americano do que aquela que acabou por ser a sua forma revista na secção XXXVIII do poema completo:

*Em vão foram os pregos espetados nas minhas mãos.
Recordo a minha crucificação e a sangrenta coroação
Recordo os escarnecedores e os violentos insultos*

*O sepulcro e o linho branco revelaram-me
Estou vivo em Nova Iorque e São Francisco,
Percorro de novo as ruas dois mil anos depois.
Nem todas as tradições podem dar vitalidade às igrejas
Elas não estão vivas, são fria argamassa e tijolo,
Posso facilmente construir do mesmo modo, e tu também:
Os livros não são homens...*

O Jesus da religião americana não é o homem crucificado nem o Deus da Ascensão, mas, antes, o homem ressuscitado que passa quarenta dias com os discípulos, quarenta dias acerca dos quais o Novo Testamento não nos diz praticamente nada. O poeta das quinze últimas secções de *Canto de Mim Mesmo* é a nossa mais ampla representação literária do homem ressuscitado. «Os Adormecidos» é a pré-história dessa ressurreição, e descreve a versão de Whitman do mistério da Encarnação, na qual o homem-deus e a personagem poética se fundem. Tal como acontece com a maior parte daquilo que de mais vigoroso Whitman produziu, o poema visa necessariamente muitas mais coisas, uma vez que a evocação da eleição messiânica é inconsistente; contudo, tanto aqui como noutros lugares nunca está longe de Whitman.

Julgo que os críticos geralmente não discutem o poema porque ele os embaraça, tal como o declarado auto-erotismo de Whitman é difícil de discutir. Há poucos testemunhos de que Whitman tenha tido alguma vez relações sexuais com quem quer que fosse a não ser com ele próprio, e na base daquilo que depreendo da sua vida e da sua poesia estou em crer que só houve uma tentativa abortada de relação, provavelmente homossexual, no Inverno de 1859-60. Talvez Whitman descobrisse novamente que tocar o seu corpo, em vez do corpo de outra pessoa, era tudo quanto ele podia suportar. Porém, fossem quais fossem os seus sofrimentos quase autísticos, ele teve o génio e o heroísmo de escrever aquela meia dúzia de poemas longos maiores. «Os Adormecidos» mostra o preço da confirmação, e é o mais blakiano dos poemas de Whitman, embora Whitman não tivesse ainda lido Blake. Tal como Blake, Whitman revê a postura visionária de um profeta hebraico:

*Vagueio toda a noite na minha visão,
caminhando ao de leve, velozmente e sem ruído caminhando
e parando,
Inclinando-me de olhos abertos sobre os olhos fechados
dos adormecidos,
Errante e confuso, perdido de mim mesmo, desirmanado, contraditório,
Fazendo pausas, olhando, inclinando-me, e parando.*

Apesar do seu estado, ele vai até aos adormecidos, mortos e não mortos, sofredores e plácidos, e é decididamente importante para os atormentados:

*Fico parado no escuro de olhos baixos junto dos que mais sofrem
e dos mais inquietos,
Passo as minhas mãos suavemente para a frente e para trás
a alguns centímetros deles,
Os desassossegados afundam-se nas camas, dormem aos repelões.*

Após uma notável série de identificações, algumas das quais constituem implicitamente uma ameaça para ele próprio, o sujeito do poema começa a passar por uma reintegração, que eu tenho relutância em interpretar em termos freudianos, para já não dizer jungianos. Forças exteriores ao eu profético, e que o irão fortalecer, a princípio ameaçam inundá-lo, de tal maneira que Whitman receia a morte pela água que vitimou o seu substituto na secção III do poema, «um belo nadador gigantesco, nadando nu pelos redemoinhos do mar». Este titã, ou «corajoso gigante», está ladeado no poema original por duas passagens que Whitman acabou por suprimir mais tarde – o episódio de um sonho em que ele é empurrado, nu e envergonhado, para dentro do mundo, e uma atormentada identificação com uma figura semelhante a Lúcifer, que chega ao apogeu de uma maneira curiosa e sombriamente análoga ao Leviatã, branco como a neve, de Melville:

*Agora a enorme e escura corpulência, que é a corpulência
da baleia, parece ser minha;
Cuidado, meu bravo! Embora eu esteja sonolento
e indolente, a pancada da minha cauda é a morte.*

Fantasias de ser um proscrito alternam com negações diabólicas: o que constitui um padrão das provações e das tentações presentes na escolha de alguém como salvador. A bela secção final do poema nocturno começa com algo que podia servir como descrição de um quadro de William Blake:

*Os adormecidos são muito belos quando estão despidos,
Correm de mãos dadas pela terra inteira de oriente para
ocidente quando estão despidos.*

Para Whitman, a palavra mágica à noite é «passar, e para ele a salvação está em ser-se alguém que passa. Todos os adormecidos atormentados acordam numa quase ressurreição: «Eles passam pela vivificação da noite e pela química da noite, e acordam.» Confrontado por essa visão, Whitman assegurou ao seu poema e a si mesmo uma imponente reconciliação como fecho:

*Eu também passo partindo da noite,
Afasto-me algum tempo, ó noite, mas a ti regresso novamente
e amo-te,
Porque teria eu medo de me entregar a ti?
Não tenho medo, fui bem gerado por ti,
Amo o dia rico que corre, mas não deserto daquela
em quem fiquei tanto tempo,
Não sei como vim de ti, e não sei para onde vou contigo, mas sei
que vim bem e bem irei.
Hei-de parar uma só vez com a noite, e cedo me hei-de erguer,
Hei-de passar devidamente o dia, ó minha mãe, e a ti
devidamente hei-de voltar.*

Somente a mãe e a noite são mencionadas, mas a morte está implícita em toda a parte. Há ainda reservas e medos nesta passagem; mas como é que podia ser de outro modo? No vocabulário dos antigos gnósticos, do qual Whitman aqui se aproxima tão curiosamente, o abismo da noite é a antepassada, e a criação surgida desse abismo constituía a queda. Afirmando muito menos que um conhecimento completo, Whitman assume neste ponto o risco consciente da morte cíclica e da ressurreição cíclica. A sua gnose é a de que ele chegou bem, prosseguirá bem e depois erguer-se-á de novo. O contraste sombrio à fé hesitante de Whitman encontra-se nas desesperadas declarações de Lear a Gloucester: «Tens de ter paciência; viemos ao mundo a chorar. / Tu sabes, da primeira vez que cheiramos o ar / nós gritamos e choramos», e «Quando nascemos, choramos por termos vindo / Para este grande palco de loucos.» O *pathos* de Whitman está em que a sua gnose ainda imperfeita não se encontra muito longe dos clamores trágicos de Lear. A partir da secção xxxviii, *Canto de Mim Mesmo* tenta oferecer um conhecimento mais perfeito. A secção xli desenvolve-se a partir da percepção exacta de que todos os deuses, inclusive Javé, foram um dia homens, e eleva-se à altura de uma blasfémia magnífica:

*Glorificando e dedicando venho,
Excedendo desde o início os velhos e prudentes
bufarinheiros,
Adquirindo eu próprio as exactas dimensões de Javé,
Litografando Cronos, Zeus, seu filho, e Hércules, seu neto,
Comprando esboços de Osíris, Ísis, Belus, Brama, Buda,
Guardando na minha pasta Manitu, uma gravura de Alá,
o crucifixo esculpido,
Com Odin e o horrendo Mexitli e todos os ídolos e imagens,
Tomando-os pelo que valem e nem por um centavo mais,*

*Admitindo que estiveram vivos e no seu tempo cumpriram
a sua tarefa*¹.

Em oposição a eles, Whitman oferece a tarefa que o seu tempo lhe reserva: «o sobrenatural não conta, eu próprio espero a minha hora para ser mais um dos supremos». Na secção XLIII, a aceitação de Jesus é posta no contexto de aceitação de uma multiplicidade de deuses, e as secções finais do poema afastam todas as ansiedades espirituais. Os fragmentos contidos no caderno de apontamentos tornam ainda mais claras as ambições de Whitman: «Eu próprio espero a minha hora de ser um Deus;/ Penso que farei tanto bem e que serei tão puro e tão prodigioso como sempre.» Não se podia imaginar afirmação mais extrema do projecto de Whitman do que aquela que consta do rascunho, incluído no caderno de apontamentos, daquilo que viria a ser a secção XLIX: «Quase tudo isto nós temos de Deus; temos o homem», e novamente: «não consigo pensar num ser mais maravilhoso do que o homem». Aquilo que Joseph Smith anunciou como sendo a doutrina mórmon de o homem aperfeiçoado em Deus, está visualizado de maneira independente no hermetismo de Whitman.

A versão de Whitman da religião americana passa por aquele que é o aspecto mais original de *Canto de Mim Mesmo*, isto é, a sua cartografia psíquica dos três componentes de cada um de nós: alma/ eu/ e eu verdadeiro ou eu, eu mesmo². Emprego aqui os próprios termos de Whitman, os quais se não reduzem às categorias freudianas ou a quaisquer outras categorias psicológicas. A distinção inicial de Whitman é entre alma e eu, segundo a qual a alma, tal como o corpo, faz parte da natureza, de uma natureza um tanto separada. Por alma, Whitman entende o carácter, ou o *ethos* por oposição ao eu, sendo este último entendido como a personalidade ou o *pathos*. O carácter *age*, mas a personalidade *sofre*, mesmo se é o sofrer agradável da paixão, alta ou baixa. Por isso, quando escreve «a minha alma», Whitman quer dizer o lado sombrio dele mesmo, a componente que na sua natureza se tornou estranha ou se separou. Quando escreve «eu mesmo» [ou «mim mesmo»], como no título *Canto de Mim Mesmo*, ele quer dizer aquilo a que chama Walt Whitman, um americano, um dos duros, claramente um homem agressivo.

Sigo aqui a tradução portuguesa de *Canto de Mim Mesmo* da autoria de José Agostinho Baptista (Assírio & Alvim, Lisboa, 1992).

«Alma/ eu/ eu verdadeiro ou eu, eu mesmo.» Estes termos correspondem ao inglês: *soul/ self/ real me or me myself*.

«Eu, eu mesmo»: para a noção whitmaniana de *Me myself* não sigo a versão de José Agostinho Baptista em *Canto de Mim Mesmo*. Estranhamente, a versão de Agostinho Baptista é «Eu, ele próprio». A minha opção tem também a ver, aliás, com a interpretação que reiteradamente Bloom faz desta expressão whitmaniana.

Mas o eu de Whitman, como ele francamente admite, está dividido em dois. Há também um eu ligeiramente diferente, feminino, a que Whitman chama o «eu verdadeiro» ou o «eu, eu mesmo», e que identifica com o poderoso quarteto da noite, da morte, da mãe e do mar. A alma whitmaniana é a natureza desconhecida, uma espécie de branco ou de vazio, enquanto o eu duro é uma *persona* ou máscara, uma série infinitamente mutável de identificações. Mas o eu verdadeiro (o eu, eu mesmo) é não só um domínio conhecido, mas também a faculdade de conhecer, qualquer coisa próxima da capacidade gnóstica de conhecer exactamente como se é conhecido.

A mitologia whitmaniana da alma e dos dois eus é bastante coerente, se bem que complexa. Whitman podia ter chamado *Canto da Alma* ao seu poema maior, mas não estava de modo nenhum tentado a fazê-lo, tal como não escolheria o título *Canto do Eu Verdadeiro*. Há grandes cantos do eu verdadeiro (ou do eu, eu mesmo) escritos por Whitman, e neles estão incluídos «Os Adormecidos» e «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida». Mesmo a elegia «Lilases» é esmagadoramente o canto do eu, eu mesmo, embora caminhe na direcção daquilo a que ele chama «a talha da minha alma» ou a revelação da minha natureza desconhecida.

É em *Canto de Mim Mesmo*, o seu poema mais ambicioso, que Whitman nos dá o mais abundante, se bem que ainda incompleto, relato das relações entre a sua alma e os seus dois eus. «Celebro-me», começa ele por dizer, querendo com isso significar que o seu herói é Walt Whitman ou, tal como surge no título do poema em 1856, «Poema de Walt Whitman, Um Americano». No quarto verso, ele convida a sua alma – um convite interrompido na secção VI, mas só depois de o «eu, eu mesmo», que nunca convida a alma, ter sido objecto de um belo retrato na secção V. Não são raras as vezes em que considero que estes são os versos mais belos de *Canto de Mim Mesmo*, ou pelo menos os mais atraentes, pressagiando como pressagiam as *personae* poéticas de T. S. Eliot e John Ashbery. Aqui, diz Whitman subitamente, encontra-se o eu verdadeiro, não o duro Walt:

*Para lá de todas as forças está o que sou,
Divertido, complacente, compassivo, indolente, unitário,
Olhando para baixo, erecto ou apoiando o braço numa
impalpável base,
Olhando com a cabeça inclinada e curiosa o que virá
a seguir,
Ora dentro ora fora do jogo observando, maravilhando-me¹.*

Sigo aqui a tradução portuguesa de *Canto de Mim Mesmo*, já indicada atrás, da autoria de José Agostinho Baptista.

Retirado tanto da competição como de um Eros demasiado fácil, o eu verdadeiro permanece à parte mas não em isolamento, incrivelmente gracioso na sua postura, aberto à relação imediata mas distanciado dela, ao mesmo tempo um jogador e um adepto, por assim dizer. Toda a passagem é infinitamente encantadora e memorável. Para variar, Whitman não tenta evitar-nos, e começamos a compreendê-lo um pouco melhor.

Mas logo a seguir, rápida e vigorosamente, ele obscurece a nossa compreensão: «Creio em ti, alma minha, o outro que sou não deve humilhar-se perante ti,/ Nem tu deves humilhar-te perante o outro¹.»

Encontramo-nos aqui no centro do génio de Whitman, e esse génio é o que ele partilha com o seu mentor, Emerson. O duro eu, a *persona* Walt Whitman, é capaz de relações independentes com a alma ou natureza desconhecida, mas o outro que sou, o eu verdadeiro ou hermético, tem tendência a entrar unicamente numa relação de senhor-servo com a alma. A linguagem de Whitman obriga aqui a uma leitura muito atenta: a personalidade do poeta tem evidentemente uma ânsia masoquista pelo seu carácter imperscrutável, e o carácter, por seu turno, podia ser compelido a ser subserviente ao distanciado, afastado eu autêntico, embora não nos seja dito qual seria o agente dessa compulsão. Aquilo que nele está ao mesmo tempo dentro e fora do jogo, apesar de toda a sua postura de liberdade, humilhar-se-ia perante o que não pode conhecer ou ser conhecido, e aquela natureza separada poderia sofrer a humilhação inversa.

Ambas as posturas do espírito são rejeitadas por Walt Whitman, poeta americano, e ambas as humilhações são tratadas noutro lugar do poema, designadamente nas duas grandes passagens de crise aguda e de solução parcial. À violação virtual da alma do eu, eu mesmo nas secções XXVIII-XXX segue-se, na secção XXXVIII, a humilhação da alma perante a alteridade dentro do eu. Ambas as crises pretendem contrastar com a metafórica semiunião da alma com o eu duro, exterior, na secção V do poema. Whitman retrata com humor um abraço absurdamente impossível, o que não tem impedido muitos solenes exegetas de literalizar a comédia do poeta. É maravilhosamente grotesco visualizar a alma de alguém agarrada com uma mão à barba do eu enquanto tenta chegar aos pés do eu com a outra. Onde Whitman mais nos confunde, ao misturar desordenadamente o literal e o figurativo, é nas suas evocações do auto-erotismo. Há o surpreendente final do curioso canto intitulado «Eu Espontâneo»:

*O olívio sadio descansa, satisfeito,
e este ramo esbulhado de mim mesmo ao acaso
Já fez o seu trabalho – sacudo-o descuidadamente para
cair não importa onde.*

Ainda mais surpreendente é a primeira crise de *Canto de Mim Mesmo*, onde a imagem, talvez também o acto representado, é uma bem-sucedida, embora relutante, masturbação. Uma das muitas ironias actuais na recepção de Whitman é que ele é aclamado como poeta homossexual. Não há dúvida de que o seu impulso mais profundo era homoerótico, e os seus poemas de paixão heterossexual não convenceram ninguém, incluindo o próprio Whitman. Mas seja por que razão for, na poesia como provavelmente na vida a sua orientação erótica era onanística. Uma imagem predominante na sua poesia é a de derramar a semente no chão após a auto-excitação. Mais ainda do que o sadomasoquismo, o auto-erotismo parece que é o último tabu ocidental, pelo menos em termos de representação literária. Porém, Whitman aclama-o em alguns dos seus poemas mais importantes.

Se em 1855 alguém nos anunciasse que o escritor americano canónico tinha acabado de aparecer com um livro intitulado *Folhas de Erva*, com uma impressão maljeitosa e sem outro tema para além dele mesmo, é provável que tivéssemos exprimido um modesto cepticismo. O facto de que o nosso poeta nacional devia ser um onanista egoísta, que proclamou a sua própria natureza divina numa série de versos sem título, sem rima e aparentemente prosaicos, ter-nos-ia provavelmente levado, no melhor dos casos, a uma piedade delicada. Afinal de contas, o jovem Henry James, discutivelmente a mais organizada sensibilidade crítica por nós produzida, escreveu, bem uma década mais tarde, uma resenha acerca de *O Rufar dos Tambores* [*Drum Taps*] na qual, com todo o à-vontade, rejeitava Whitman com o argumento de que este, uma mente prosaica, não era mais do que o Arnold Schwarznegger do seu tempo, digamos assim, elevando-se pela força dos músculos numa tentativa vã de alcançar a sublimidade.

Mais tarde, James arrependeu-se; mas nós não teríamos feito melhor, e também nos teríamos arrependido. A grande excepção é Ralph Waldo Emerson, que recebeu o livro pelo correio, leu-o e escreveu a Whitman, dizendo-lhe que este havia produzido o maior exemplo de engenho e sabedoria alguma vez composto por um americano. O julgamento de Emerson continua ainda verdadeiro. Emerson envelheceu prematuramente e somou alguns graves atributos, mas o seu veredicto inicial mantém-se como o ponto alto da crítica literária pragmática americana. Emerson tinha produzido nessa altura o que de melhor ele fez – e que era, na verdade, muito bom –, mas reconheceu imediatamente que aquele era o poeta que ele havia profetizado, o Messias literário, para quem ele havia servido como um Elias ou um João Baptista.

Na carta que escreveu a Whitman, Emerson observou o seguinte acerca do volume de 1855 de *Folhas de Erva*: «Estou muito feliz por tê-lo lido, na medida em que o grande poder nos faz felizes.» Cinco anos mais tarde, na sua última grande obra *The Conduct of Life* [«A Conduta da Vida»], Emerson deu a sua definição de poder:

Todo o poder é de um só tipo, uma partilha da natureza do mundo. A mente, que é paralela com as leis da natureza, estará na corrente dos acontecimentos, e fortalecer-se-á com a força destes. Um homem é feito da mesma substância de que os acontecimentos são feitos; existe em simpatia com o curso das coisas, consegue predizê-lo. Aconteça o que acontecer, acontece-lhe a ele primeiro, de modo que ele é igual ao que quer que venha a acontecer.

Julgo que Emerson estava certo na sua primeira impressão de Whitman como o xamã americano. O xamã está necessariamente autodividido, é sexualmente ambíguo e difícil de distinguir do divino. Enquanto xamã, Whitman é infinitamente metamórfico, capaz de estar em vários lugares ao mesmo tempo, e conhecedor de coisas que Walter Whitman, Jr., o filho do carpinteiro, dificilmente poderia ter conhecido. Começamos a ler adequadamente Whitman quando vemos nele um recuo à antiga Cítia, a estranhos curandeiros que eram demoníacos, que sabiam possuir eles próprios ou ser eles próprios possuídos por um eu mágico ou oculto. É por isso que Whitman é até hoje o poeta da religião americana. Quando leio o antigo, quase gnóstico, Evangelho de Tomé¹, sou obrigado a pensar em Whitman, e quando leio hinos da Igreja Baptista do Sul acerca de passeios e de conversas com Jesus, novamente me vem à mente o dissidente quacre Whitman. Este é o Whitman, como Richard Poirier mostrou, de «A Última Invocação», o único poema lírico americano digno de ter sido escrito por São João da Cruz, e que é um outro lamento celebratório da Obscura Noite da Alma:

*Por fim, suavemente,
Dos muros da poderosa fortaleza,
Dos grampos de entrelaçados cadeados,
da protecção de portas bem cerradas,
Deixa-me ser levado pelo ar.*

*Deixa-me deslizar silenciosamente,
Com a chave da brandura soltar os cadeados –
com um... suspiro,
abrir as portas, ó alma.*

*Suavemente – não sejas impaciente,
(Forte é o teu poder, ó carne mortal,
Forte é o teu poder, ó amor).*

Evangelho segundo Tomé, tradução de Cristina Proença; introdução, revisão da tradução e comentário de José Augusto Martins Ramos (Editorial Estampa, Lisboa, 1992).

É a última invocação, pois até mesmo o xamã tem de reconhecer que a forma final da mudança é a morte. A alma, ou a própria natureza desconhecida de cada um, abre as portas ao abraço do eu verdadeiro pela morte. Como acontece na noite escura de João da Cruz, o modelo lírico é o Cântico dos Cânticos de Salomão, cujos ecos haviam surgido anteriormente em Whitman na elegia dos «Lilases», em particular no Cântico da Morte do tordo eremita. Aí, no entanto, a morte e a mãe constituem ainda uma identidade; no final da visão de Whitman, o destino erótico do eu regressa ao seu próprio domínio e às aventuras com a sua própria alma. Isto quer dizer que o derradeiro romance é com Whitman, e voltamos assim ao que parece perturbar alguns de nós, isto é, ao Eros do auto-erotismo do nosso poeta nacional.

A musa da masturbação não é muito valorizada entre nós, ou entre quem quer que seja, tanto quanto julgo saber, mas o escândalo permanente de Whitman tem uma componente auto-erótica vital. A hipótese que eu poria é a de que a universalidade de Whitman, a imensa capacidade que ele tem para transcender as barreiras linguísticas, não fica obstruída pela sua sexualidade abrangente, incluindo essa componente. A poesia de Whitman recusa reconhecer quaisquer demarcações sexuais, exactamente como recusa aceitar quaisquer linhas divisórias do humano e do divino. É claro que Whitman, no seu tempo um democrata da Terra Livre do Estado de Nova Iorque, é um constante partido de uma só pessoa, tal como John Milton é uma seita de uma só pessoa; mas, tal como Milton, Whitman conhecia o segredo de fazer do seu solitário idioma uma voz permanentemente relevante.

A canonicidade de Whitman depende do seu conseguimento em alterar permanentemente aquilo a que se poderia chamar a imagem americana da voz. Pode-se ouvir em Hemingway a imagem da voz de Whitman (provavelmente sem intenção por parte de Hemingway) quase tão irresistivelmente quanto se a pode ouvir em poetas que, de outro modo, nada têm em comum. A voz erguida em solidão, magoada ou estóica, da nossa literatura imaginativa tende hoje em dia a possuir tonalidades whitmanianas. Stevens certamente não deseja ter a sua jovem cantora em Key West a evocar Whitman, e contudo o seu poema termina com

*A fúria do criador para ordenar palavras do mar,
Palavras dos fragrantos portais, indistintamente estrelados,
E de nós mesmos e das nossas origens,
Em demarcações mais fantásticas, sons mais penetrantes¹.*

Sigo a tradução de Luísa Maria Lucas Queiroz de Campos em *Ficção Suprema. Poemas de Wallace Stevens* (Assírio & Alvim, Lisboa, 1991).

As palavras dos portais pertencem a Keats, mas palavras do mar, palavras de nós mesmos, palavras das nossas origens, são de Whitman, cujo poema «Fora do Berço que Balouça sem Fim» se intitulava inicialmente «Uma Palavra Saída do Mar», sendo essa palavra a morte, a morte lúcida e sagrada. Nunca consigo absorver bem o facto de Wallace Stevens – que desprezava a *persona* de vagabundo de Whitman, do Walt duro, americano – ter escrito a mais magnífica homenagem a Whitman que existe na nossa literatura:

*No Sul longínquo o sol de Outono vai desaparecendo,
Como Walt Whitman caminhando numa avermelhada praia.
Ele canta e entoia as coisas que dele fazem parte,
Os mundos que foram e os que serão, a morte e o dia.
Nada é definitivo, canta ele. Nenhum homem verá o fim.
A sua barba é de fogo, e o bordão uma chama ondulante.*

Como Whitman teria ficado feliz com o que aqui existe de apropriada evocação do seu poder emersoniano! Stevens condensa tudo: Whitman como o sol-leão, outonal e elegíaco, alguém que passa, recusando as coisas definitivas, negando o fim prometido. Sempre no Sol, no pôr do Sol e no levantar do Sol, cantando e entoando o eu dividido e a alma que se não pode conhecer, o Whitman de Stevens não é nenhuma divindade, mas ele incendeia com uma chama que ultrapassa o fogo natural. E sem realmente se fazer eco do cântico entrelaçado de «cada um e toda a gente» que finaliza a elegia dos «Lilases», Stevens dá a conhecer as intensidades rapsódicas desse cântico, a sua confiança em que há, de facto, «salvações saídas da noite». Não ouço ironias no êxtase celebrativo de Stevens, nem quaisquer ideologias, tão-pouco energias sociais a trabalharem por dentro e por fora. O que eu ouço é o som de uma imagem, a imagem de uma voz, uma voz cantando, entoando, passando, numa convicção absoluta de que origem e fim, em nome da vida, podem manter-se separados.

Na velhice, ao recordar o seu mentor, Whitman relatou uma consoladora observação que lhe fora feita por Emerson, a de que o mundo viria por fim a respeitar o poeta de *Folhas de Erva* porque assim tinha de ser, porque estava em dívida para com ele. Fossem quais fossem os posteriores mal-entendidos entre Emerson e Whitman (e foram muitos), recordamos aquela profecia exacta, tal como recordamos a observação de Whitman junto à campa de Emerson: «Um homem justo, equilibrado nele próprio, totalmente afectuoso, totalmente inclusivo, e lúcido e claro como o Sol.» Aquilo que une Whitman e Emerson é de longe mais vital do que aquilo que os divide, e Whitman captou-o bem naquele «totalmente inclusivo», e na imagem do Sol como esfera auto-suficiente.

O sábio da religião americana, apesar de todas as suas reservas, revelou-se completamente a si próprio nos seus escritos. O poeta da religião americana, anunciando bem alto as suas confidências, escondeu quase tudo. Emerson é um escritor de sabedoria, como Nietzsche, Kierkegaard, Freud e o seu precursor, Montaigne. Prudencialmente perspicaz, Whitman não tem qualquer sabedoria a transmitir, nem nós lhe sentimos a falta. Dá-nos o seu tormento e a sua divisão, bem como a misteriosa faculdade de um eu que é ao mesmo tempo o que conhece e o que é conhecido. Na sua melhor poesia, não se consegue diferenciar o eu ontológico e o eu empírico. Segundo os padrões da dialéctica continental, esse facto deveria tornar os seus poemas incoerentes, mesmo os seus melhores, e fazer deles precursores dos *Cantos* de Pound. Há uma relação complexa entre Whitman e Pound, mas não se ilumina grandemente *Canto de Mim Mesmo*, ou os «Lilases», por se descortinar neles indícios dos *Cantos*, enquanto se relancearmos o olhar para trás de *A Terra sem Vida*¹ e de *Notes Towards a Supreme Fiction* [«Notas para Uma Suprema Ficção»] podemos, pelo menos parcialmente, iluminar Whitman. O que nele está em lugar da sabedoria, ou da penetração de espírito filosófica, é aquilo a que Blake chamou «visão». Ao ser mais urgente, como convinha a um apocalíptico, Blake entendia por «visão» um programa para restaurar o humano. A visão de Whitman é mais modesta, apesar da sua bravura americana: a integração da psique de Whitman já era um projecto mais do que suficiente. O projecto ficou inacabado, e era inacabável, mas o Deus americano, tal como eu entendo a religião americana, está também inacabado, sendo um outro projecto em processo permanente.

Tem de se ser circular quando se tenta centrar Whitman, de modo a dar conta da sua centralidade absoluta no cânone literário americano. Temos tido poetisas notáveis: Dickinson, Moore, Bishop, Swenson. Mesmo que uma dúzia delas ainda venha a aparecer entre nós com essa eminência, elas não conseguirão descentrar Walt, porque como escritor ele não foi um fenómeno masculino, tal como Shakespeare o não foi, ou Henry James. Para mim, Shakespeare é bissexual, James epiceno e Whitman auto-erótico, mas seja como for que eles afirmem essas particularidades, nenhum dos três está limitado ao género sexual ou tem uma orientação exclusivamente masculina. Alguns dos maiores escritores foram os seguintes: Milton, Wordsworth, Yeats e sobretudo Dante. Todos eles possuem características que não são facilmente aceites pelas nossas críticas feministas mais militantes, e algumas dessas características não são particularmente agradáveis. Durante algum tempo, estes grandes poetas podem parecer vulneráveis às novas críticas culturais, mas os poetas é que hão-de, por fim, modificar as críticas.

A Terra sem Vida [*The Waste Land*]. Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot sigo a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/d).

A força do canónico manifesta-se na tranquila persistência dos escritores mais fortes. A sua fecundidade não tem fim porque eles representam o coração e a cabeça, em vez dos órgãos reprodutores ou os privilégios de casta, seita ou raça. Pode-se protestar, se para aí se estiver virado, contra o *ethos* de Dante ou Milton, mas ambos são quase invulneráveis quando se trata do *logos* ou do *pathos*. Trotsky, que não pode ser rotulado de intelectual não comprometido, recusou considerar a *Comédia* de Dante como um «mero documento histórico», e incitava os escritores russos a verem uma «relação estética directa» entre eles próprios e o poema de Dante. Segundo o julgamento de Trotsky, o poder e a intensidade da obra de Dante, o seu intelecto e a sua profundidade de sentimento deviam ser essenciais para os escritores marxistas. Uma relação *estética* directa é-nos imposta pela *Comédia* e pelo *Paraíso Perdido* – poemas cristãos, talvez, mas cada um com um estranhamento e um esplendor bárbaro (como William Empson observou em relação ao poema de Milton) que dificilmente encontram paralelo na literatura.

Whitman – que foi exactamente aquilo que D. H. Lawrence disse que ele fora, o maior dos poetas modernos, dos poetas nascidos no século XIX e posteriormente – partilha do estranhamento e até mesmo do poder bárbaro, que constituem uma curiosa sobrevivência nos escritores mais fortes da Idade Democrática: Whitman, Tolstoi e Ibsen. Quando comparado com os escritores centrais da nossa Idade Caótica – Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Neruda –, há algo de arcaico que Whitman recupera, e o mesmo fazem Tolstoi e Ibsen. Há tanta prodigalidade e generosidade em *Canto de Mim Mesmo* como há em *Hadji Murade* de Tolstoi, e em *Peer Gynt*, de Ibsen; e de tal maneira, que faz sentido designar os três como verdadeiramente homéricos em contraste com o *Ulisses* de Joyce, que, apesar do seu arsenal de analogias bem organizadas, se mantém mais perto de Flaubert do que de Homero. *Canto de Mim Mesmo*, *Hadji Murade* e *Peer Gynt*, tal como os seus criadores, têm uma estatura heróica, sejam quais forem as suas opacidades e imperfeições infantis. Aquiles, no fim de contas, também era infantil, e embora Odisseu seja sem dúvida um adulto, ele não parece ser o mais velho dos gregos, enquanto o Poldy de Joyce, que mal está na meia-idade, parece ser dois mil anos mais velho do que qualquer habitante de Dublin.

O protagonista de *Canto de Mim Mesmo* é deveras como Emerson, acerca de quem o seu admirador Nietzsche observou magnificamente: «Ele não sabe se já é muito ou pouco velho, ou o jovem que ainda vai ser.» Nietzsche, ai!, fica esteticamente afectado quando lemos lado a lado *Canto de Mim Mesmo* e *Assim Falava Zarathustra*. Quando comparados com os de Whitman, os ditirambos de Zarathustra sofrem precisamente porque Nietzsche sabe demasiado bem se já é muito ou pouco velho, e está demasiado seguro quanto ao jovem que tentará ser. Tentar viver como se fosse perpetuamente manhã constitui uma demanda estética muito perigosa, que levou ao fundo Zarathustra sem deixar vestígios. Por vezes, o Walt de *Canto de Mim Mesmo* desempe-

nha o papel de Adão logo pela manhã, mas bastantes vezes ele é tão deliberadamente velho quanto o Caos e a Noite.

Whitman aprendeu com Emerson a difícil noção de que o poeta americano por vir seria ao mesmo tempo o que nomeia e o que desnomeia tudo quanto encontra. Confrontado com este dilema dialéctico, Whitman escolheu astutamente a evasão: ele simplesmente recusou nomear o que quer que fosse, ou desnomear. Emily Dickinson, cuja relação com Emerson era ainda mais subtil, aperfeiçoou uma arte de desnomeação e renomeação; mas os seus poderes cognitivos, tanto quanto posso afirmar, não têm igual na literatura imaginativa ocidental a partir de Shakespeare. Whitman possuía uma mente hábil, astuta e cheia de recursos, mas não revelou qualquer originalidade cognitiva, não mais do que Tennyson (que ele admirava). O que nele era original encontra-se nas inovações de forma, postura, estilo, cartografia psíquica, perspectiva visionária. Tal como em Tennyson, aquilo que mais importa em Whitman é a qualidade da sua angústia, da qual depende muito do poder da sua poesia. Essa angústia produziu as duas crises de *Canto de Mim Mesmo*, nas secções XXVIII e XXXVIII, sendo a primeira sexual, e portanto auto-erótica, e a segunda religiosa e de tipo cristão, mas com a diferença americana.

Os primeiros fragmentos do caderno de apontamentos que constituíram o ponto de partida de *Canto de Mim Mesmo*, e do avanço de Whitman na direcção da sua própria voz poética, incluem um rascunho do que viria a ser a secção XXXVIII. A imagem de «o cabo de mar¹», que ocorre tanto no rascunho como na versão final, é para mim o emblema essencial do aparecimento de Whitman como poeta. Na designação comum, um cabo é um promontório que se estende por cima do mar e nele entra, fazendo assim sobressair a ameaça de uma queda abrupta. Não o nomeando nem o desnomeando, como de costume, Whitman faz do cabo uma metáfora da sua relação antitética com a sua própria sexualidade, tal como acontece aqui no caderno de apontamentos, no qual «ele» é o tacto, o seu próprio tacto:

*Ele traz o resto à sua volta, e todos se encontram num
cabo de mar e fazem troça de mim,
Abandonaram-me ao tacto, e ocuparam os seus lugares num
cabo de mar.
As sentinelas desertaram de todas as outras partes de mim*

«O cabo de mar» corresponde ao inglês *the headland*. Porque o vocábulo ocorre também na versão final de *Canto de Mim Mesmo* (secção XXXVIII), conforme é referido por Bloom, devo dizer que não sigo, neste aspecto particular, a tradução de José Agostinho Baptista, na qual se propõe «o morro» para *the headland*. O campo semântico do vocábulo remete para aspectos marítimos, e é esse o sentido inequívoco que ele adquire em Walt Whitman – como aliás Harold Bloom esclarece nas linhas que se seguem. Vale talvez a pena acrescentar que não se trata apenas de um preciosismo linguístico, mas sim de uma maior proximidade do imaginário contido na poesia de Whitman.

*Deixaram-me indefeso diante da torrente do tacto
Vieram todos até ao cabo para testemunhar e dar
a sua ajuda contra mim.
Vagueio bêbedo e cambaleante
Fui abandonado por traidores,
Falo à toa, não estou certamente em mim,
Eu mesmo sou o maior traidor.
Eu mesmo fui o primeiro a chegar ao cabo.*

Canto de Mim Mesmo acrescenta ao último verso: «As minhas próprias mãos me levaram até lá.» Não sei bem porque é que a crítica se não dedicou à imagem da masturbação em Whitman. Richard Chase e Kenneth Burke já a realçaram antes de mim, e eu já várias vezes reflecti sobre ela. Os sentidos de Whitman, com excepção do tacto, abandonam-no e encontram-se no cabo de mar para dele fazer troça, e mesmo para ajudar o tacto contra ele. Contudo, os sentidos traiçoeiros não fazem mais do que emular Whitman, que foi o primeiro a chegar ao cabo.

Que Whitman é este «eu mesmo»? E porquê «o cabo de mar»? Tem de ser o «eu, eu mesmo», ou o «eu verdadeiro» rebaixando-se à alteridade da alma desconhecida. Quanto ao cabo, que se ergue acima das águas maternas, ele é bastante palpável. Embora celebre exuberantemente a sexualidade masculina, Whitman visualiza o falo como um lugar de perigo com uma queda abrupta para dentro da morte, da mãe, do oceano, da noite primeva. Gerard Manley Hopkins, em fuga total do seu próprio homoerotismo, fez algumas observações acerca da proximidade da sua alma com a de Whitman, admirou a métrica e a dicção de algumas passagens de *Canto de Mim Mesmo* e, conscientemente ou não, fez alusão a um verso de «Os Adormecidos» («Caminhamos para a frente, um vistoso grupo de patifes») em os «vistosos grupos» de nuvens que se encontra no início do seu poema intitulado «Que a Natureza é Um Fogo Heraclítico e do Conforto da Ressurreição»¹.

Num dos seus mais intensos sonetos, «Não Há Pior, não Há nada Pior»², Hopkins tem uma metáfora, «falésias de queda», que tem algo

«Vistoso grupo» e «vistosos grupos». Harold Bloom joga com o sentido actual do vocábulo inglês *gay*, que é quase universalmente utilizado para designar um homossexual. O verso de Whitman fala de *gay gang* e o de Hopkins de *gay-gangs*. A conotação de homossexualidade que Bloom pretende sugerir através daquele vocábulo não tem, obviamente, correspondência em português.

Traduzo *gay* por «vistoso» porque, cotejando os poemas de ambos os poetas, estou convencido de que é esse o sentido mais adequado aos respectivos contextos discursivos. No entanto, isso não quer necessariamente dizer, em função de o poema de Whitman ter surgido em 1881 e o de Hopkins ter sido composto em 1888, que considero abusiva a interpretação que Bloom faz do termo *gay*.

«Não Há Pior, não Há nada Pior.» Esta é a versão que proponho para o título do poema de Hopkins *No Worst, there is None*. Surpreendentemente, no entanto, Harold Bloom refere o título deste poema do seguinte modo: «*No Words, There is None*.»

da angústia jobiana do «cabo de mar» de Whitman, mas com uma mais escondida referência sexual: «Oh a mente, a mente tem montanhas; falésias de queda/ Terríveis, abruptas, que nenhum homem pode abarcar.» Em Whitman, a mente descobre as suas falésias de queda no cabo de mar, emblema de uma extravagância psíquica que Whitman ao mesmo tempo celebra e teme. Whitman está a ser emersoniano ao converter as suas obsessões pessoais em forças poéticas, e a imagem do cabo de mar transforma o *pathos* da masturbação em dignidade estética. Pode-se aqui contrastar Whitman com Norman Mailer, que, tal como Allen Ginsberg, provém mais de Henry Miller que de Whitman. O tropo de Mailer para a masturbação é «bombardeia-te a ti próprio», que como imagem é menos impressionante do que a possibilidade de cair de um cabo de mar, e também colide com a celebração que Whitman faz de um acto erótico levado até ao fim com sucesso. Só quando atinge o clímax é que Whitman se coloca no cimo do cabo; a seguir exulta nas paisagens exuberantemente masculinas que gerou. Tal como um antigo deus egípcio, Whitman cria um mundo através da masturbação. No entanto, nós temos tendência a achar os seus cabos de mar mais memoráveis do que as suas colheitas.

A crise é mais aguda na secção XXXVIII, na qual Whitman sofre uma agonia de sobreidentificação com todos os proscritos da humanidade, e se queixa do seu próprio esforço de redimir toda a gente: «Basta! Basta! Basta! De algum modo me atordoaram. Para trás!/ Dêem-me um pouco de tempo...» Apesar da terrível amargura em que transforma a sua Paixão, é com uma celeridade e uma força surpreendentes que ele recupera o sofrimento do eu, eu mesmo na sua qualidade de Cristo americano: «Se pudesse olhar de fora a minha própria crucificação e a coroa ensanguentada.» E quando se ergue, quando «as ligaduras se soltam de mim», é-nos dada a manifestação literária crucial da obsessão que a religião americana tem pela Ressurreição. Isso acontece numa das passagens mais estranhas de toda a obra de Whitman:

*Início a marcha cheio de um novo poder, sou mais uma
parte da interminável procissão comum,
Vamos para o interior e para o litoral, atravessamos
todas as fronteiras,
Veloze, as nossas ordens abarcam toda a terra,
As flores dos nossos chapéus cresceram ao longo
de milénios¹.*

Nesta passagem, bem como nos fragmentos de *Canto de Mim Mesmo* citados ao longo do parágrafo que a antecedeu, sigo a tradução de José Agostinho Baptista.

Whitman é um humanista tão grande que é impossível que a ironia que aqui ocorre não seja calculada; mas ela continua a ser difícil de apreender. O bardo de *Canto de Mim Mesmo* é como se fosse Cristo e também «uma parte da interminável procissão comum». A imagem é a de uma Ressurreição americana geral, na qual as flores preparatórias há milénios que crescem. «Esta foi uma grande derrota», afirmou Emerson acerca do Gólgota, tendo depois acrescentado que, enquanto americanos, exigimos a vitória, uma vitória dos sentidos e da alma. *Canto de Mim Mesmo* celebra a Ressurreição como uma grande vitória americana, precisamente no espírito de Emerson. Em «Alocação na Escola de Teologia», Emerson havia proclamado que Jesus «viu que Deus se encarna no homem, e surge sempre de novo para tomar posse do seu mundo». Esse «surge sempre de novo» é ampliado no whitmaniano reunir de tropas repleto de poder supremo, no modo como a religião americana trata os próprios Estados Unidos como o poema mais grandioso ou como a Ressurreição geral.

É isso que a espantosa última quarta parte de *Canto de Mim Mesmo* é: o poema de uma Ressurreição que não exige julgamento final, que não exige dias terminais. Mórmon e Baptista do Sul, Baptista Negra e Pentecostal, seja qual for o credo ou a designação, ou o amante secular de poesia – todos somos livres de ver o Whitman dos tercetos finais, miraculosos, de *Canto de Mim Mesmo* como o Jesus americano com quem o americano passeia e conversa nos perpetuamente alargados quarenta dias entre a Ressurreição e a Ascensão:

*Difícilmente saberás quem sou ou o que significo,
Todavia dar-te-ei saúde,
E filtrando o teu sangue dar-te-ei vigor.*

*Se à primeira não me encontrares, não desanimes,
Se não estiver num lugar, procura-me noutro,
Alguers estarei à tua espera¹.*

Pode ser que Whitman, tal como todos os grandes escritores, tivesse sido um acidente da história. Pode ser que não haja acidentes, que tudo, incluindo aquilo que consideramos ser uma suprema obra de arte, seja sobre-determinado. Mas a história é mais do que a história da luta de classes, ou da opressão racial, ou da tirania masculina/feminina. «Shakespeare faz a história» parece-me ser uma fórmula mais útil do que «a história faz Shakespeare». A história é tanto um deus ou demiurgo quanto a linguagem, mas *como escritor* Shakespeare foi uma espécie de deus. Shakespeare

Sigo a tradução de José Agostinho Baptista.

centra o Cânone Ocidental porque ele modifica a cognição ao modificar a representação da cognição. Whitman centra o cânone americano porque modifica o eu americano e a religião americana ao modificar a representação dos nossos eus não oficiais e a nossa persuasiva, embora escondida, religião pós-cristã.

Uma leitura política de Shakespeare está destinada a ser menos interessante do que uma leitura shakespeariana da política, tal como uma leitura shakespeariana de Freud é mais produtiva do que as reduções freudianas de Shakespeare. Whitman não é manifestamente Shakespeare, ou Dante, ou Milton, mas compara-se muito poderosamente a qualquer escritor ocidental, de Goethe e Wordsworth até ao presente.

O que é que significa escrever os poemas do nosso clima, ou do clima de quem quer que seja? Goethe, bastante exportável ao longo de todo o século XIX, é hoje muito pouco lido fora da Alemanha. No entanto, mais do que qualquer outro poeta de língua alemã, Goethe escreveu os poemas do seu clima. Whitman, exportável quase desde o início, continua a ser hoje uma figura mundial, mas irá ele ficar, por fim, confinado à sua língua, tal como Goethe? O estatuto singular de Whitman como poeta da religião americana parece argumentar a favor da sua perpétua relevância no estrangeiro, mas é preciso não esquecer que o jovem Goethe parecia ser nada menos que um Messias para muitos dos seus contemporâneos. Estou em crer que centrar um cânone nacional equivale a garantir uma aceitação ininterrupta numa língua, mas adquirir uma eminência para além de uma língua particular é muito raro acontecer como fenómeno durável. Whitman pode vir ainda a emurchar no estrangeiro, mas nunca, julgo eu, nestes Estados Unidos. O poeta de *Folhas de Erva* surgiu de uma família desesperada, cheia de uma inércia e de uma paixão sombrias, perseguida por demónios e fantasmas. Milagre de sobrevivência, Whitman parece ter sabido que a sua vocação poética dependia de ele se manter aberto a todos os tormentos da família.

O segundo *Folhas de Erva* (1856) continha um novo poema, conhecido hoje como «A Travessia no Ferry de Brooklyn». Originalmente intitulado «Poema do Pôr do Sol», ele transporta consigo a distinção de ter sido o poema favorito de Thoreau entre todas as obras de Whitman e de ter nutrido *A Ponte* (1930), de Hart Crane, onde o enorme comprimento da Ponte de Brooklyn substitui o *ferry* Brooklyn-Manhattan do tempo de Whitman, uma substituição tanto empírica como simbólica. Tal como *Canto de Mim Mesmo*, o «Poema do Pôr do Sol» é essencialmente celebrativo, mas a sua secção VI é uma das mais negativas litánias whitmanianas do eu:

*Não é só sobre ti que caem os negros parches,
Também os parches da escuridão sobre mim se abateram,
O que de melhor eu fiz parecia-me vazio e equívoco,*

*Os meus grandes pensamentos, como eu os julgava, não eram
na realidade pobres?*

*Nem és só tu que sabes o que é ser perverso,
Também eu teci o antigo nó da contrariedade.*

Celebração e angústia coexistem em muitos poetas extraordinários, mas a autocelebração e a auto-angústia constituem uma assustadora justaposição que está sempre presente em Whitman. Por causa do exemplo de Whitman, as elegias pelo eu são o género característico da poesia americana; o enigma não está na razão por que Whitman inventou o modo poético mas, sim, na razão por que esse modo foi tão inevitavelmente transmitido depois dele. Os dois grandes poemas de «Movimento do Mar» [*Sea-Drift*] que coroaram o terceiro *Folhas de Erva*, «Fora do Berço que Balouça sem Fim» e «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida», engendraram uma progenitura infinita tão variada quanto «Secos Salvados» de Eliot, «Ideia de Ordem em Key West» de Stevens, «Fim de Março» de Bishop, «Uma Onda» de Ashbery, e «A Enseada de Corsons» de A. R. Ammons. Uma vez que o meu tema principal é o canónico, a aguda questão crítica que se me coloca é a de saber o que é que existe naqueles dois poemas de Whitman que os torna tão centrais.

Parte da resposta encontra-se na melodiosa sibilação da «morte» que é feita pelo mar em «Fora do Berço», na medida em que qualquer consideração da morte na nossa literatura nacional tem sempre de recuar circularmente até Walt Whitman. A noite, a morte, a mãe e o mar misturam-se triunfantemente em «Fora do Berço», mas são conservados à distância e quase vencidos em «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida», que é o mais poderoso dos dois poemas. Enquanto «Fora do Berço» traça a encarnação do carácter poético de Whitman, «Indo na Maré Baixa» representa obliquamente uma obscura mas traumatizante crise pessoal por que Whitman parece ter passado no Inverno de 1859-60. Provavelmente de natureza sexual, o sentimento de fracasso enche «Indo na Maré Baixa» com um *pathos* novo, mais rico do que qualquer outro que tenha antes surgido em Whitman. Até à elegia dos «Lilases», nada em Whitman é tão perfeitamente expressivo do romance de família americano quanto o momento extraordinário em que ele cai de angústia na praia, e a partir desse gesto cria a imagem mais forte de que dispomos de reconciliação com o pai:

*Lanço-me no teu peito, meu pai,
Penduro-me em ti para que me não possas soltar,
Seguro-me a ti com força até alguma resposta me dares.*

Beija-me, meu pai,

*Toca-me com os teus lábios como eu toco aqueles que amo,
Respira para mim enquanto te mantenho junto do segredo
do murmúrio que eu invejo.*

O segredo do murmúrio do oceano e dos lamentos maternos consiste em que, apesar da ferocidade da maré baixa, o fluxo da água regressará sempre. Para Whitman, este é um segredo religioso, parte de uma gnose, um conhecimento no qual o próprio eu é conhecido. Whitman tinha uma noção profunda de que o seu país precisava de uma religião própria, bem como de uma literatura própria. Pelo menos uma parte do lugar que ele ocupa como centro do cânone americano encontra-se na sua função e no seu estatuto, ainda não reconhecidos, de poeta religioso nacional. Os sábios e teólogos da religião americana constituem uma companhia estranhamente variada: Ralph Waldo Emerson, o profeta mórmon de nome Joseph Smith, o visionário tardio dos Baptistas do Sul chamado Edgar Young Mullins, William James, Ellen Harmon White, que fundou os Adventistas do Sétimo Dia, e Horace Bushnell, o mais subtil dos teólogos americanos.

O poeta da religião americana é um solitário, mesmo quando proclama continuamente que é uma multidão. E quando passeia em companhia de alguém, é com Jesus ou com a morte:

*Solitário, à meia-noite, nas traseiras de minha casa,
os meus pensamentos fugidos de mim há algum tempo,
Passeando pelos antigos montes da Judeia com o belo
e gentil deus ao meu lado.*

Aqueles antigos montes são da Judeia, mas estão *na* América, tal como o pântano umbroso onde Whitman escuta o cântico do tordo eremita na elegia dos «Lilases». O pássaro entoia um canto de morte e reconciliação no qual o tabu do incesto materno é figurativamente quebrado. Whitman é um grande poeta religioso, embora a religião seja a religião americana e não o cristianismo, exactamente como o transcendentalismo de Emerson é pós-cristão. Tal como Thoreau, Whitman tem um toque do *Bhagavad-Gitá*, mas a visão hindu é mediatizada pelo hermetismo ocidental com os seus elementos neoplatónicos e gnósticos.

Em Whitman, conhecer é designado por «registar» ou «guardar registo»¹, e está associado tanto ao auto-erotismo como à escrita de poemas. Quando Whitman regista, ele recorda a si mesmo, na esteira de Emer-

«Registar» «guardar registo» corresponde a *tallying* ou *keeping tally*.

son, que não faz parte da criação ou, mais propriamente, que aquilo que nele é melhor e mais antigo remonta a antes da criação. O «registo» torna-se a metáfora de Whitman para a gnose, o conhecimento sem tempo da religião americana. Por extensão, o registo de Whitman é o seu tropo canónico principal, que centra a nossa literatura nacional. Hart Crane compreendeu isto mesmo na sua invocação a Whitman no canto intitulado «Cabo Hateras», incluído em *A Ponte*: «Oh, vindo dos mortos/ trazes o registo, e um pacto, o novo limite/ de vivos laços fraternais!¹» A nova aliança de Whitman, na visão de Crane, é órfica, com o «registo» a substituir Eurídice. Julgo que a interpretação que Crane faz do Whitman elegíaco é inultrapassável, pois o registo é, na verdade, aquilo que o poeta de «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio» traz consigo quando regressa da sua descida à morte, mas só depois de ter consagrado o emblema do registo ao caixão de Lincoln:

*Aqui, caixão que passa lentamente,
Eu te dou o meu ramo de lilases.*

O quadragésimo segundo dito de Jesus, segundo o Evangelho protogóstico de Tomás, é «sejam aqueles que passam». Talvez Jesus esteja a dizer aos discípulos para estes vaguearem à semelhança dos sábios cínicos, mas eu prefiro uma leitura mais whitmaniana. «Passar» é a metáfora verbal para a elegia dos «Lilases», precisamente como o «registo» é a sua figuração substantiva, e o génio do poema de Whitman reside no facto de o seu conhecimento ser uma espécie de passagem, uma viagem ou demanda até onde a interioridade se encontra completamente registada:

*Ajudar, contudo, cada um e toda a gente, salvações
saídas da noite,
O cântico, o prodigioso canto do pássaro castanho-pardo,
E o canto do registo, o eco desperto na minha alma,
Com a lustrosa e contristada estrela com o semblante
cheio de mágoa,
De mão dada com aqueles que a mão agarram aproximando-se
do chamamento do pássaro,
Companheiros meus e eu no meio, e guardar para sempre a
memória deles, pelos mortos que eu tanto amo,
Pela mais doce e sábia alma de todos os meus dias*

Sigo quase na íntegra a tradução de Maria de Lourdes Guimarães do poema de Hart Crane *A Ponte* (Relógio d' Água, Lisboa, 1995). A única diferença encontra-se no vocábulo «registo» [*tally*], que Maria de Lourdes Guimarães traduz por «sinal».

*e lugares – e isto por bem do seu amado,
O lilás e a estrela e o pássaro irmanados ao canto
da minha alma.
Aí, entre os pinheiros perfumados e os cedros sombrios
e esbatidos.*

Este final extraordinário, provavelmente o que há de mais belo em Whitman ou mesmo na poesia americana, é intrincadamente tecido a partir dos muitos fios imagísticos de que o poema se fez. Ele irmana mais do que os emblemas dominantes da elegia. Toda a poesia maior de Whitman está aqui reunida, enquanto o poeta canta indubitavelmente um registo que está em harmonia com a sua centralidade canónica.

Se pensarmos nos maiores escritores americanos, é provável que nos lembremos de Melville, Hawthorne, Twain, James, Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway e Fitzgerald entre os romancistas. Nathanael West, Ralph Ellison, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor e Philip Roth estariam entre aqueles que eu acrescentaria. Os poetas que mais importam começam com Whitman e Dickinson, e incluem Frost, Stevens, Moore, Eliot, Crane, e talvez Pound e William Carlos Williams. De entre as figuras mais recentes, indicaria Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashbery, A. R. Ammons e May Swenson. Os dramaturgos são menos ilustres: Eugene O'Neill encaminha-se hoje em dia para uma leitura nada satisfatória, e só talvez Tennessee Williams venha a ganhar com a passagem do tempo. Os nossos maiores ensaístas continuam a ser Emerson e Thoreau; ninguém se lhes conseguiu ainda equiparar. Poe é demasiado universalmente aceite em todo o mundo para ser excluído, embora a sua escrita seja quase invariavelmente atroz.

Em relação a estes trinta escritores sem par (incluindo quem quer que seja que se acrescente), não há dúvida quanto a quem exerceu maior influência, nacional e internacionalmente. Eliot e Faulkner podem ser os rivais mais próximos de Whitman no efeito exercido sobre outros escritores, mas não têm o significado quase mundial que ele tem. Dickinson e James podem ter uma eminência estética igual à de Whitman, mas não conseguem competir com a universalidade dele. No estrangeiro, a literatura americana é sempre, em primeiro lugar, Whitman, seja na América de língua espanhola, ou no Japão, na Rússia, na Alemanha ou em África. Aqui desejo somente destacar a influência de Whitman em dois poetas, D. H. Lawrence e Pablo Neruda.

Neruda pode ser encarado como o centro canónico de toda a literatura latino-americana. Lawrence, embora esteja hoje em dia claramente fora de moda na nossa idade de dogmatismo social, continua a ser um duradói-

ro romancista, ensaísta, poeta, e mesmo profeta, cuja reputação e influência regressarão sempre. Tal como Shelley e Hardy antes dele, Lawrence irá continuar a enterrar os seus próprios cangalheiros, precisamente como Whitman enterrou várias gerações de agentes funerários que o puseram de parte.

Lawrence viu Whitman como possuindo qualquer coisa da aura que os mórmones devotos atribuem a Brigham Young, o Moisés americano. O Moisés mais figurativo de Lawrence teria sido do agrado de Whitman:

Whitman, o grande poeta, teve um tão grande significado para mim. Whitman, um único homem abrindo o caminho em frente. Whitman, o único pioneiro. E só Whitman. Não há pioneiros ingleses, não há franceses. Não há poetas-pioneiros europeus. Na Europa, os pretensos pioneiros são meros inovadores. O mesmo na América. À frente de Whitman, nada. À frente de todos os poetas, desbravando pioneiramente o caminho na vastidão selvagem da vida por abrir, Whitman. Para além dele, ninguém.

Lawrence ajudou a manter a tradição crítica americana de redescobrir sempre o verdadeiro Walt Whitman, o grande artista da leveza, da nuance, das subtis evasivas, da dificuldade hermética e, acima de tudo o mais, da originalidade canónica. Whitman fundou aquilo que é genuinamente americano na nossa literatura imaginativa, apesar de haver entre nós campos rivais que o reclamam como seu antepassado. Entre os poetas da minha geração que eu mais prezo, James Wright captou um Whitman, John Ashbery um outro diferente, A. R. Ammons ainda um outro, e há sem dúvida mais Whitmans autênticos que estão para vir.

Recordo-me de um Verão em Nantucket com um amigo que passava o tempo absorvido na pesca. Eu estava em crise, e enquanto lia em voz alta para os dois regressei ao meu estado normal. Quando estou sozinho e leio em voz alta para mim próprio, é quase sempre Whitman, por vezes quando preciso desesperadamente de mitigar a dor. Quer se leia em voz alta para alguém, quer em isolamento, há uma adequação especial em se entoar Whitman. Ele é o poeta do nosso clima, que jamais será substituído, e improvavelmente alguma vez igualado. Só alguns poetas de língua inglesa conseguiram superar «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio»: Shakespeare, Milton, talvez mais um ou dois outros. Nem estou sempre seguro quanto ao facto de mesmo Shakespeare e Milton terem alcançado um *pathos* mais pungente e uma eloquência mais misteriosa do que os «Lilases» de Whitman. A cena grandiosa entre o Lear louco e o Gloucester cego; as falas de Satanás depois de ter reagrupado as suas apostatadas legiões – isso epitomiza o Sublime agonístico. E o mesmo acontece com isto, mas com uma tranquilidade preternatural:

*No pátio em frente da casa de uma antiga herdade, junto da vedação
caída de branco,
Está o arbusto dos lilases crescendo para o alto com folhas em forma
de coração e cheias de verde,
Com muitas flores pontiagudas erguendo-se delicadas, com o perfume
forte de que eu gosto,
Com um milagre em cada folha – e deste arbusto no pátio,
Com flores de cores delicadas e folhas em forma de coração
e cheias de verde,
Um rebento com a sua flor eu parto.*

12

Emily Dickinson: Vazios, Transportes, a Escuridão¹

SE PEDÍSSEMOS emprestado o título da obra de Eric Bentley *The Playwright as Thinker* [«O Dramaturgo como Pensador»] para um livro que se viesse a chamar *O Poeta como Pensador*, Emily Dickinson teria de constituir um dos centros de interesse desse volume. Com exceção de Shakespeare, Dickinson manifesta mais originalidade cognitiva do que qualquer outro poeta ocidental desde Dante. O seu rival mais próximo pode muito bem ser Blake, que também reconceptualizou tudo para si mesmo. Mas Blake era um sistemático fazedor de mitos, e o sistema que construiu ajuda a organizar as suas especulações. Dickinson repensou tudo para si mesma, mas escreveu meditações líricas em vez de peças dramáticas ou épicas mitopoiéticas. Shakespeare tem centenas de *personae*, e Blake dúzias daquilo a que chamou Formas Gigantes. Dickinson ficou-se pelas letras maiúsculas que formam a palavra EU, ao mesmo tempo que praticava uma arte de singular economia.

Os críticos de Dickinson quase sempre subestimam a sua surpreendente complexidade intelectual. Nenhum lugar-comum consegue sobreviver às apropriações que ela levou a cabo; aquilo que ela não renomeia ou redefine é revisto de modo a ficar para além de qualquer reconhecimento fácil. Whitman enviou a sua obra a Emerson; Dickinson, tipicamente, escolheu Thomas

Este título surge em inglês do seguinte modo: *Emily Dickinson: Blanks, Transports, The Dark*. Para um esclarecimento mais rápido das questões que ele envolve, pode-se ler, desde já, as notas das pp. 290, 294 (nota 2), 295 (nota 2) que acompanham este capítulo.

Wentworth Higginson, um homem corajoso, mas que não era crítico. Higginson ficou desconcertado, mas nós só nos distinguimos dele em grau, pois também nós ficamos desconcertados, não com a extraordinária eminência de Dickinson, mas sim com o poder da sua mente. Não acredito que tenha existido alguma vez um crítico adequado às exigências dela, e também eu não me julgo adequado. Mas espero demonstrar mais à frente a incomparável originalidade cognitiva de Dickinson e a consequente dificuldade da sua obra, a fim de ajudar a ver aquilo que existe em alguns dos poemas mais fortes.

O estranhamento, como estou continuamente a descobrir, é um dos principais requisitos para a entrada no Cânone. Dickinson é tão estranha quanto Dante ou Milton, os quais nos impuseram as suas visões idiossincráticas a fim de que os nossos estudiosos as considerassem mais ortodoxas do que elas são. Dickinson é demasiado astuta para nos impor seja o que for, mas, enquanto pensadora, é tão individual quanto Dante. O seu contemporâneo Whitman fica à nossa frente pela nuance e pelas evasivas metafóricas. Dickinson espera por nós, perpetuamente ao fundo da estrada devido à nossa demora, porque poucos de nós conseguem emulá-la no repensar tudo de uma ponta à outra para nós próprios.

Há cerca de uma década, num livrinho intitulado *The Breaking of the Vessels* [«O Partir dos Vasos»], tive oportunidade de traçar algumas das fortunas por que passara a metáfora do vazio¹ na poesia inglesa e americana, de Milton a Wordsworth, Coleridge, Emerson, Whitman e Stevens. Nessa altura, pensei em reflectir também acerca dos vazios de Dickinson, mas recuei perante a formidável intensidade destes. Figuram em nove dos seus poemas, todos eles notáveis, mas aquele de que mais gosto é o número 761, datado de 1863, quando a poetisa tinha trinta e dois anos:

*De Vazio para Vazio-
Um Caminho sem Fios
Empurrei pés Mecânicos –
Para parar – ou perecer – ou avançar –
Igualmente indiferente –*

«Vazio» corresponde ao inglês *blank*. O vocábulo inglês é rico de sugestões semânticas, que podem coexistir perfeitamente com «vazio», nomeadamente aquela que remete para «branco» – a que, aliás, Bloom também recorre para interpretar o poema (veja-se o oitavo parágrafo, onde ocorre a ideia de brancura através do vocábulo *white*, bem como a expressão *White Election* que surge no décimo primeiro parágrafo).

Em português, ambas as versões serão sempre insuficientes. Apesar de tentado a traduzir sempre *blank* por «branco», escolhi a relação semântica mais segura – ou com uma legibilidade mais pragmática na língua portuguesa –, embora com algumas perdas poéticas. Foi esse também o critério seguido por Jorge de Sena quando, em outros poemas que não os que aqui nos ocupam, traduz *blank* por «vazio» (80 *Poemas de Emily Dickinson*, Edições 70, Lisboa, 1978).

*Se fim eu ganhei
ele termina para além
de indefinidos revelados –
Fechei os olhos – e também fui às apalpadelas
Era mais leve – estar Cega –*

Condensar tudo isto em quarenta e três palavras e em dez versos, não deveria ser possível. Este exemplo de poema lírico em tamanho de gnomo transporta-nos desde Teseu, o arquétipo do herói ingrato que abandona a mulher que lhe dá o fio para o labirinto, até Milton, que domina o uso que os poetas masculinos fazem da sua metáfora do vazio universal com que a natureza presenteou a sua cegueira. Não há uma Ariadne que dê a Dickinson o fio para encontrar a saída, mesmo quando ela tenta adivinhar aquilo de que receia aproximar-se, provavelmente o seu próprio pesadelo de um Minotauro, um emblema da força masculina, incluindo talvez a sexualidade masculina. O receio origina a indiferença do desespero, a necessidade de empurrar os pés mecânicos à medida que se avança sem fio de vazio para vazio. A busca minuciosa de Kafka é profetizada, e recordamos o fascínio de Paul Celan por Dickinson, o qual resultou em algumas traduções notáveis. Tudo isto está contido nas dezanove palavras da primeira estrofe; e há mais, pois como podemos nós circunscrever as reverberações de «De Vazio para Vazio»?

A ruína ou vazio que vemos na natureza, escrevera Emerson, está nos nossos próprios olhos. Emerson estava provavelmente a fazer alusão à ode de Coleridge intitulada «Desânimo» [*Dejection*], na qual o protagonista olha fixamente «com olhos tão vazios» – uma outra alusão, como Coleridge e Emerson bem sabiam, ao lamento de Milton pela sua cegueira. «Estar Cega» por escolha equivale a desistir de ver o Vazio, que em Dickinson e nos seus precursores masculinos é uma figura para a crise poética. Os vazios incessantes de Stevens estão certamente mais perto dos de Dickinson do que dos de Milton ou Coleridge, e em Stevens a associação com a crise poética é incessante. Se olharmos para trás, para a primeira estrofe de «De Vazio para Vazio», verificamos que o tempo verbal dominante é o passado: «empurrei». Onde está então ela agora? A segunda estrofe não revela a resposta: «Se fim eu ganhei/ ele termina para além/ de indefinidos revelados.» É uma escrita árdua e um pensamento difícil. O movimento de «ganhei» para o presente do indicativo de «termina» dá a entender que ela ganhou, de facto, um fim; um fim que vai terminando para além de uma revelação que permanece indefinida.

As palavras inflexíveis são as transcendentais «para além», que dão um tom valorativo diferente ao «fim» condicional, e nos fazem recordar o jogo de palavras entre «fim» e «fins». Um fim que termina *para além* do que quer que seja, deixa logo de ser um fim, e prepara o acto resolutivo do poema que

contrasta com empurrar pés mecânicos: «Fechei os olhos». Estamos fora da ruína ou do labirinto da natureza quando deixamos de contemplar o vazio, mas o nosso ganho é equívoco: «e também fui às apalpadelas/ Era mais leve».

Devemos ler isto como «e também fui às apalpadelas como se fosse mais leve»? É possível que sim, mas só à custa de uma ironia assustadora, que aumenta na frase final entre travessões: «estar Cega». É mais leve ser cega? O lamento de Milton perde o seu *pathos* heróico nesta revisão metafórica, o *pathos* no qual Coleridge, Wordsworth e Emerson basearam os seus próprios tropos do vazio. Todos os poemas de demanda escritos por Dickinson têm aspectos kafkianos, labirínticos: são viagens a lado nenhum, bastante à maneira do vaguear na praia de Stevens e Whitman, respectivamente em «As Auroras do Outono» e nos poemas de «Movimento do Mar». Parece-me evidente que o poema «De Vazio para Vazio» esgota uma certa tradição do *pathos* heróico do poeta masculino. O vazio de Dickinson é Milton e/ou Emerson num sentido muito shakespeariano do vazio: a *mouche* ou o ponto branco [*white*] no centro do alvo, «o vazio autêntico dos teus olhos». Este centro pode ter sugerido o fio de Teseu e de Ariadne a uma Dickinson que não possuía qualquer fio, mas a oportunidade matreira de associar o clássico (não o shakespeariano) Teseu ao patriarcal Milton pode ter sido irrecusável. «De Vazio para Vazio» é, por isso, um movimento do centro do alvo para o centro do alvo, de Teseu para Milton, e o pequeno gnomo traz deveras consigo uma ameaça subtil.

Aquilo que expus até agora é um exemplo de desnomeação, bastante ao modo da parábola de Ursula Le Guin em que Eva desnomeia os animais. Tivesse Dickinson alguma vez se dignado utilizar um título, e o título de Le Guin podia muito bem pertencer-lhe: «Ela Desnomeia-os.» Se eu pudesse, utilizava este título em vez de *Os Poemas Completos de Emily Dickinson*. Ela não cessa de os desnomear, tal como sublime e escandalosamente desnomeia mesmo os vazios. Emerson incentivava o poeta a nomear e a desnomear. Whitman evitou judiciosamente nomear e desnomear. Dickinson não estava muito interessada em renomear, uma vez que isso surge após a reconceptualização, que é muito semelhante a desnomear. Estou tão pouco interessado em fazer de Dickinson o Wittgenstein de Amherst como estou em vê-la como precursora de Adrienne Rich e de rebeldes similares contra as tradições poéticas patriarcais. O modo que Dickinson inventou é muito difícil de emular, e não teve grandes consequências nas nossas melhores poetisas deste século: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, May Swenson. Os vestígios da influência de Dickinson podem ser mais realistamente encontrados em Hart Crane e Wallace Stevens, que herdaram a paixão dela pelo desnomear, abandonando as clarificações e as definições, mas que não conseguem igualar o seu intrincado intelecto.

O falecido Sir William Empson tinha em mente Hart Crane quando afirmou que a poesia do nosso tempo se havia tornado um exercício irrisório, um acto de desespero virtualmente suicida nas suas implicações. Com excepção de Kafka, não consigo pensar em nenhum escritor que tenha expressado o desespero tão vigorosamente quanto Dickinson. Todos nós sentimos que o desespero de Kafka é principalmente espiritual; o de Dickinson parece ser essencialmente cognitivo. Ela era emersoniana ao ponto de exaltar a sua própria excentricidade, e miltoniana ao ponto de se tornar uma seita dentro dessa mesma excentricidade, à maneira (embora não segundo o modo) de William Blake. A angústia de Dickinson é intelectual, mas não é religiosa, e todas as tentativas de a ler como poetisa devota têm acabado mal. A entidade chamada «Deus» tem na sua poesia uma carreira muito irregular, e é tratada com um respeito e uma compreensão consideravelmente menores do que a entidade rival a que ela chama «Morte». Dickinson apaixonou-se por um ou dois clérigos, e por um juiz, mas nunca desbaratou os seus sentimentos com um amante que ela considerasse ser demasiado distante ou demasiado altivo. Uma poetisa que se dirige a Deus como pai só depois de primeiro lhe ter chamado assaltante e banqueiro é alguém que está em busca de mais qualquer coisa que uma devoção sincera.

A originalidade literária atinge em Dickinson proporções escandalosas, e a sua componente principal é a maneira como ela pensa através dos seus poemas. Dickinson começa antes de começar e, por intermédio do acto implícito de desnomear, baseia o seu desempenho no vazio miltónico-coleridgiano-emersoniano, fazendo-se acompanhar nesse desempenho da sua escondida substituição shakespeariana. A seguir desdobra o tropo, repondo o aspecto diacrónico deste; implicitamente, ela sabe mais do que nós acerca da inadequação temporal da metáfora. Algumas destas coisas aprendeu-as ela lendo Emerson, mas muitas mais só a ela pertencem, pois Emerson não manifestou nada que se assemelhasse à desconfiança dela em relação à tirania histórica das metáforas para com a imortalidade poética ou para com a sobrevivência espiritual. E embora a inscrição de Dickinson no Alto Romantismo a leve a procurar aquilo que Stevens viria a chamar «candura sempre prematura», o sentido que ela possuía da sua Eleição Branca [*White Election*] era de novo suspeito quanto ao custo de uma prematuridade alcançada. Quando se é a maior poetisa ocidental de sempre, pode-se dar ao luxo de venerar Mrs. Browning, que presentemente não consegue inibir ninguém. Tal como Whitman, Dickinson é a mais perigosa das influências directas. Os mais autênticos seguidores de Whitman são os que mais o encobrem: o Eliot de *A Terra sem Vida*¹ e Stevens. De maneira semelhante, o melhor efeito desencadeado por

A Terra sem Vida [*The Waste Land*]. Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot sigo a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/d).

Dickinson é sobre Elizabeth Bishop e May Swenson, que tiveram o cuidado de não se parecer com ela à superfície poética. A afinidade óbvia de Dickinson com a poesia de Emerson, mas os seus precursores imediatos, tal como os dele, são os autores ingleses do Alto Romantismo, e as suas filiações clandestinas são surpreendentemente shakespearianas. O imenso legado da tradição masculina constituiu uma vantagem singular para Dickinson, na medida em que ela mantinha uma relação original com esse cosmo literário. A crítica feminista, incapaz de ver ou não disposta a ver que a luta agonística [agon]¹ é a lei inexorável da literatura, continua a tratar Dickinson como camarada em vez da figura ameaçadora que ela forçosamente é.

HÁ GRANDES POETAS que podemos ler quando estamos exaustos ou até mesmo de cabeça perdida, porque eles consolam no melhor sentido. Wordsworth e Whitman estão certamente entre eles. Dickinson exige uma participação tão activa por parte do leitor que é aconselhável a nossa mente se encontrar no seu melhor. Nas várias vezes em que ensinei os seus poemas fiquei com violentas dores de cabeça, pois as dificuldades forçam-me a ir para além dos meus limites. O meu falecido professor William K. Wimsatt costumava ter um prazer sinistro nas considerações que eu fazia nos seminários sobre Dickinson, as quais confirmavam (segundo dizia) o meu estatuto de monumento ao que ele designara por Falácia Afectiva. Dickinson é seguramente uma ameaça para quem quer que seja que acredite que a literatura sublime é um convite ao que dantes se chamava «transporte». Dickinson gostava perversamente da palavra, quer como verbo quer como substantivo². Tendo em conta os seus manuscritos, podemos afirmar que ela encarava o «terror» e o «arrebato» como palavras alternativas para «transporte». Num composto como este, de terror e arrebato, à primeira vista ela parece ser em muito um retrocesso à sensibilidade corrente um século antes dela, na época literária do Sentimentalismo e do Sublime. Mas o seu «transporte» é algo completamente diferente – na verdade, a diferença que faz a diferença do pragmatismo emersoniano, como acontece aqui no poema 1109, composto por volta de 1867:

*Preparo-me para eles –
Procuro a Escuridão
Até estar completamente preparada.
O trabalho é cauteloso*

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

«Transporte (...) quer como verbo quer como substantivo». Em inglês, a palavra *transport* pode de facto, as duas coisas. Estamos, obviamente, perante uma particularidade linguística sem correspondência em português. Na tradução que se segue, proponho algumas soluções de compromisso.

Com esta doçura bastante
 Que essa minha abstinência produz
 Um alimento mais puro para eles, se eu conseguir,
 Se eu não tivesse
 O transporte do Objectivo –

Quarenta palavras em nove versos que nos fazem rachar a cabeça, mas raramente me esqueço da reformulação que Angus Fletcher fez das palavras de Shelley acerca do Sublime, e segundo a qual o Sublime convence-nos a substituir prazeres mais fáceis por outros mais difíceis e penosos. Freud não deveria ficar muito satisfeito com esta formulação, que parece provocar aquilo a que ele chamou de «prémio de incentivo» por intermédio de medidas sadomasoquistas. As cinco palavras que centram este forte poema breve são as duas «Preparo-me» e «preparada»¹, e a tríade de «Escuridão», «transporte» e «Objectivo». A questão crucial do poema é «Quem são os que se encontram na Escuridão?», em vez de «O que é a Escuridão?» – uma distinção que eu baseio no «eles» da frase «Preparo-me para eles», em que «eles» parece ser o antecedente para «os que se encontram na Escuridão». Em Dickinson, «os que se encontram na escuridão», por oposição a «Escuridão», por vezes parece ser aquilo a que todos nós chamaríamos «os mortos».²

A maioria dos poetas fortes exige implicitamente que aprendamos a sua linguagem através da leitura de todos ou de quase todos os seus poemas. Em

«Preparo-me» e «preparada», corresponde ao inglês *fit*. Os versos em causa são os três primeiros: «*I fit for them – / I seek the Dark / Till I am thorough fit.*» Começa aqui a série de jogos de palavras e de ideias por que Bloom, a partir da palavra *fit*, organiza a sua interpretação do poema de Dickinson, e que se prolonga pelos parágrafos seguintes. Em inglês, o vocábulo *fit* é rico de sentidos, quer como substantivo quer sobretudo como verbo e adjetivo. O português não consegue, de modo nenhum, acompanhar essa riqueza. A solução é indicar entre parênteses rectos a sua ocorrência. É isso que farei a partir de agora.

Uma nova particularidade linguística do inglês introduz uma dificuldade enorme na tradução exacta da interpretação que Bloom faz, neste parágrafo e mais à frente, dos poemas de Dickinson. O problema reside sobretudo em *the Dark* e nos dois primeiros versos: «*I fit for them / I seek the Dark.*» Limitando aqui o campo semântico de *dark*, a «escuridão», verifica-se que em inglês, em virtude de os adjectivos não terem género nem número, *the Dark* tanto pode ser substantivo (O Escuro = A Escuridão) como adjectivo (escuro = aquilo que é escuro), e ainda adjectivo substantivado (aquele que é escuro/aqueles que são escuros). É por isso que Bloom – e excluindo aqui o adjectivo por razões óbvias da maiusculação dickinsoniana da palavra *Dark* – pode interpretar *the Dark* como sendo «os mortos» [*the dead*], em resposta à pergunta que fez antes: *The poem's crucial question is «Who are the Dark?» rather than «What is the Dark?»* [«A questão crucial do poema é “Quem são os que se encontram na Escuridão?” em vez de “O que é a Escuridão?” »].

Como é óbvio, a tradução não consegue reproduzir fielmente este conjunto de ideias; pode tão-só aproximar-se delas. Foi o que fiz neste parágrafo, e continuarei a fazer a seguir. A solução de compromisso encontra-se sobretudo na tradução da pergunta feita por Bloom «*Who are the dark?*» por «Quem são os que se encontram na Escuridão?».

Dickinson, a exigência podia muito bem ser explícita, e por isso passo para o poema 419, que data de cerca de 1862:

*Habituamo-nos à Escuridão –
Quando a Luz é posta de parte –
Como quando a Vizinha segura a Candeia
Para testemunhar o seu Adeus –*

*Um Momento – indecisos Nós paramos
Devido à novidade da noite –
Depois – preparada a nossa Visão para a Escuridão –
E vamos ao encontro da Estrada – erectos –*

*O mesmo com mais amplas – Escuridões –
Aqueles Noites do Cérebro –
Onde nem uma Lua revela um sinal –
Ou Estrela – vem para fora – dentro –*

*Os mais Valentes – tacteiam um pouco –
E por vezes chocam com uma árvore
Em cheio na Testa –
Mas à medida que aprendem a ver –*

*Ou a escuridão se altera –
Ou algo na vista
Se ajusta à Meia-Noite –
E a Vida caminha quase a direito.*

O humor maravilhoso dos mais valentes chocando com uma árvore, em cheio na testa, ajuda a salvar o poema de uma alegoria demasiado simplista. Tenho para mim que o poema se centra em «preparada a nossa Visão para a Escuridão», que profetiza o poema de cinco anos depois: «Preparo-me para eles –/ Procuro a Escuridão/ Até estar completamente preparada.» O poema que surgiu primeiro é acerca da superação do nosso medo dos mortos e, portanto, da nossa própria morte, enquanto o posterior «Preparo-me para eles –» se inicia muito para além de qualquer receio. A preparação de alguém para os mortos, a preparação de alguém para os que estão na escuridão, só pode acontecer através de uma meditação continuada e bastante deliberada sobre a sua própria morte. O que se segue começa a ser um pensamento muito tortuoso: o que é que Dickinson pretende dizer quando designa esta meditação como a sua abstinência, e quando afirma que, se for bem-sucedida, um alimento mais puro será criado para os que estão na escuridão, para os mortos dela?

A não ser que se leia isto em termos ocultistas, o que parece termos aqui é um equivalente daquilo a que Freud chamou, numa grandiosa figuração, «o trabalho de luto». Dickinson antecipa Rilke e o tradutor dela, Celan. Isso acontece porque a completa adequação [*thorough fitting*] de quem está de luto àquele por quem se está de luto é associada ao alimento mais puro que substitui o alimento menos adequado [*less fitting*] de um luto que se torna melancolia. Apesar da extraordinária confiança revelada no seu poema, Dickinson acrescenta cautelosamente: «Se eu conseguir.» O que fica é uma consolação que se mostra ser uma violenta ironia: «Se eu não tivesse/ o transporte do Objectivo.» Isto esvazia o «transporte», na medida em que se sugere que ele é uma sinédoque de fracasso quanto ao rigor do luto, e relaciona-o com aquilo que o poema aparecido antes deste («Habitua-mo-nos à Escuridão –») oferece em termos de alternativa mais fácil à alteração da escuridão, em vez do ajustamento da vista à Meia-Noite – que é mais consentâneo com o acostumar-se à noite –, isto é, em vez do ajustamento à própria morte.

Dickinson não era uma adoradora da Meia-Noite, como Yeats viria a ser. Quando Yeats escreveu que ao tocar da meia-noite Deus há-de vencer, o que ele pretendia dizer era que a morte haveria de triunfar, sendo Deus e a morte, na variedade yeatsiana da visão gnóstica, equivalentes próximos um do outro. Nem Deus nem a morte triunfam em Dickinson, e ela tem o cuidado de os manter separados. O que ela pretendia era que a poesia, «esta Filologia amada», triunfasse. Por isso, a sua poesia acabou por triunfar, segundo a maneira rigorosamente limitada que vai, numa tradição contínua, de Petrarca até ao presente. Diferentes estudiosos inferiram que as Lauras petrarquianas de Dickinson eram constituídas por homens diferentes, e a interiorizada paixão por eles, fosse qual fosse a relação dessa paixão com a realidade, recompensou-a seguramente com metáforas para a poesia.

Eis aqui um outro dos seus incriveis poemas líricos de transporte, de vazio e de morte, com trinta e seis palavras em oito curtos versos.

Trata-se do poema 1153, escrito talvez em 1874, doze anos antes da própria morte de Dickinson:

*Através de que transportes de Resignação
Alcanço a impassível Felicidade
Respirar o meu Vazio sem ti
Certifica-me de isto e de isto –*

*Por meio dessa fria exultação
Ganhei quase isto
O teu privilégio de morrer
Abrevia-me isto –*

Desdobrar aqui as ironias é em si mesmo uma fria exultação. «Transportes de Resignação» é um oxímoro, mesmo tratando-se de Dickinson, que tende a seguir Keats no facto de se encontrar viciada numa retórica de contradições aparentes. Jane Austen teria apreciado «transportes de Resignação» como sendo o seu próprio tipo de ironia. «Impassível Felicidade» é ainda melhor como preparação para o terrível processo de respirar o próprio Vazio, o que transfere a ruína que encontramos na natureza para a própria vitalidade, mais do que para o olho corpóreo emersoniano. A partir daí é só dificuldades, que se centram no quádruplo «isto». O poema gira à volta do contraste entre o quarto e o oitavo versos; «Certifica-me de isto e de isto –» joga contra «Abrevia-me isto –».

É o amado morto (ou talvez amante) que é chamado a certificar e a abreviar. Fazer uma paráfrase de Dickinson é perigoso, mas por vezes é útil, e vou tentá-la aqui. Despojada e farta da mera sobrevivência, a poetisa inverte ironicamente todas as suas custosas vitórias de resistência e estoicismo em relação às suas várias perdas. O êxtase degenerou em resignação; o contentamento tomou-se impassível; respirar é aceitar uma visão em ruínas. Continuar a viver sem aquele que morreu é uma proeza cuja prova se encontra no próprio feito de se continuar a viver, e que constitui o primeiro «isto». O segundo «isto» capta esse estado maravilhosamente designado por «impassível Felicidade», que é uma condição shakespeariana idêntica àquela que podemos sentir no final da cena da morte de Hamlet. Com o terceiro «isto» («quase isto») atingimos o momento presente do poema, e passamos para o seu único oxímoro positivo: «o privilégio de morrer». O «isto» final é o que resta da vida, uma morte-na-vida. «Abrevia-me isto» não é prece nem pedido, mas uma asserção de mérito, um movimento em direcção àquilo que foi ganho, uma libertação do desespero de continuar a viver. Será que há um mais notável poema lírico, inglês ou americano, de desespero profundo?

O que é que, para Dickinson, «transportes», «vazios» e «escuridão» têm em comum? Ela não é o primeiro poeta pós-cristão do nosso país; Emerson é que teria de sê-lo. E certamente torna-se oblíqua na sua bastante original postura espiritual, ao contrário de Whitman, que nisto, e só nisto, parece ser directo. Mas ela possuía a melhor mente de todos os nossos poetas, dos primeiros e dos últimos tempos, e ilumina a religião americana como nenhum outro escritor o faz. O equivalente estético à nossa mistura nacional de Orfismo, Entusiasmo e Gnosticismo é a originalidade, e nem mesmo Emerson reflectiu acerca da originalidade tão subtilmente quanto Dickinson. Ela pretendia originalidade mesmo no seu modo de desespero, e conseguiu-a. Para ela, o desespero é também um êxtase ou transporte, e os vazios não podem ser distinguidos da escuridão, não devido à cegueira, mas porque ela desconfia vigorosamente de tudo quanto possa ser categorizado

como sentimento. O amor, sabe-o ela, não é um sentimento, enquanto a dor é totalmente um sentimento. Há algures um aforismo wittgensteiniano que é puro Dickinson:

O amor não é um sentimento. O amor, ao contrário da dor, é posto à prova. Não se diz: «Não era verdadeira dor porque passou tão depressa.»

Fossem quais fossem as preferências psicosssexuais de Dickinson, ela não tinha uma predileção pela dor enquanto tal, na medida em que havia pensado o modo de chegar ao outro lado do sentimento. O desespero, para ela, não é um sentimento; tal como o amor, o desespero é posto à prova. Os poemas mais originais de Dickinson são muitas vezes essa prova, e encontram-se acertadamente entre os seus mais famosos, como acontece com o poema 258:

*Há uma certa Obliquidade da luz,
Tardes de Inverno –
que oprime, como o Peso
da Música nas Catedrais –*

*Celestial Sofrimento, ela nos dá –
Não descobrimos cicatriz,
Mas diferença interna,
Onde os Significados, estão –*

*Ninguém a consegue ensinar – De modo algum –
É o Selo do Desespero –
uma aflição Majestosa
Enviada do ar –*

*Quando chega, a Paisagem ouve –
Sombras – sustêm a respiração –
Quando ela parte, é como a Distância
No olhar da Morte –*

Julgo que, para Dickinson, os transportes eram tanto questões da luz como o eram os vazios e a escuridão. O seu melhor biógrafo, Richard Sewall, observa num belo remoque que «ela era um pouco uma especialista em luz», e cita a graciosa condescendência dela para com o seu precursor Wordsworth numa carta de Março de 1866, cerca de cinco anos depois do grande poema lírico que é «Obliquidade da Luz»:

Fevereiro deslizou como um patim e reconheço Março. Aqui está a «luz» que o Visitante disse que «não se encontrava na terra ou no mar». Eu podia aprisioná-la, mas não vamos desgostá-lo.

Wordsworth é o Visitante¹, na medida em que Dickinson identificava-o com a esperança de Coleridge num desejado visitante em «Geada à Meia-Noite». Tanto a natureza como a consciência são famosamente referidas na poesia de Dickinson como Visitantes, e a forma compósita do mestre ou precursor masculino é por vezes por ela consignada como Visitante. Quando Wordsworth, em «Estâncias Elegíacas» sobre Peele Castle, tristemente renunciou e escreveu que a luz visionária nunca existiu na terra ou no mar, mas era unicamente o sonho do poeta, não tivera a vantagem de observar os momentos finais de um Inverno em Nova Inglaterra «quando as tardes regressam», para citar a reescrita que Wallace Stevens fez do dickinsoniano «uma certa obliquidade da luz» na obra plena de revisões que é «Os Poemas do Nosso Clima».

«O que é que há aqui para além do clima?» – uma grande pergunta stevensiana – é respondida prolepticamente por Dickinson no seu grandioso poema lírico do desespero. O seu poema é um transporte de negações, captando de forma sublime o vazio dos vazios do centro do alvo da visão, um «Celestial Sofrimento» ou «aflição majestosa» fixados em oximoro. Os substantivos são «Sofrimento» e «aflição»; a luz transmite a dor do desespero, e contudo os modificadores, «Celestial» e «majestosa», sugerem que a luz deveria ser bem-vinda, que ela transmite qualquer coisa admirável. Ser oprimida pelo Peso de Músicas de Catedrais é, afinal de contas, um modo especial de opressão, só disponível a uma sensibilidade desperta e elevada. Pragmatista emersoniana como era, Dickinson descobriu a «diferença interna» que faz a diferença, um alternar de significados para além da possibilidade de mais se aprender.

A especial obliquidade da luz, «certa» num duplo sentido, é identificada como o «Selo do Desespero», não um dos sete Selos da Revelação, mas qualquer coisa mais perto de uma inversão do selo erótico posto no coração no Cântico dos Cânticos:

Põe-me como um selo sobre o teu coração, como um selo sobre os teus braços; porque o amor é forte como a morte, a paixão é violenta como o sepulcro, os seus ardores são chamas de fogo, os seus fogos são fogos do Senhor².

«O Visitante.» O que surge em Dickinson é *the Stranger*. Traduzindo à letra, deveria ser «o Estranho» ou «o Desconhecido». No entanto, tendo em conta a certíssima observação de Bloom, a palavra *Stranger* é utilizada por Dickinson no sentido que S. T. Coleridge lhe dá no seu poema «Frost at Midnight». Ora, neste poema, e segundo uma nota que lhe foi acrescentada pelo próprio Coleridge, a palavra remete para a chegada de um «amigo ausente», isto é, para alguém que fará uma *visita*. Consequentemente, «o Visitante» é a tradução correcta.

Para a tradução desta passagem do Cântico dos Cânticos sigo a versão proposta na *Bíblia Sagrada* traduzida pelos Reverendos Padres Capuchinhos (Verbo, Lisboa, 1976).

Dickinson não encontra qualquer cicatriz, e contudo um selo foi posto nela. O desespero, como tantas vezes acontece nos seus poemas mais fortes, é declaradamente ontológico, mas dissimuladamente erótico, e a peculiar obliquidade da luz dá a entender uma melancolia de perda. Isto é uma parte do sentido escondido do não mencionado «entretanto», digamos assim, da estrofe final, na qual somos informados das idas e vindas da obliquidade da luz, enquanto se evita o breve intervalo em que a obliquidade predomina. A paisagem que escuta e as sombras que sustêm a respiração encontram-se entre as mais requintadas figurações de Dickinson, mas a elipse dela é ainda mais requintada. Foi-nos dado o efeito da luz ao longo do poema, mas não uma descrição da própria luz, excepto que ela desce numa certa obliquidade. Qualquer palavra é um preconceito ou inclinação, disse Nietzsche, e por isso qualquer palavra, enquanto opinião preconcebida, é já uma obliquidade, exactamente como toda a verdade devia ser dita com obliquidade, segundo Dickinson. A palavra obliquidade é, assim, uma palavra das palavras e, ao usá-la, Dickinson faz dela uma outra metáfora para o seu desespero.

Não creio que a interpretação-modelo deste poema seja, de modo nenhum, dickinsoniana; só muito dificilmente o poema tem a ver com o medo da mortalidade. Aquilo que a obliquidade da luz acrescenta à «diferença interna» de Dickinson é uma outra apreensão; uma apreensão que implica mais perdas eróticas, as quais irão pôr outro selo no coração dela. Mesmo o mais negativo ou o mais vazio dos transportes faz ainda parte, em Dickinson, do Sublime americano; é ainda uma celebração do mistério de um eu que não faz parte da natureza. E tenho para mim que a sua obliquidade da luz também não faz parte da natureza, pois é uma sinédoque para uma obliquidade particular na própria consciência de Dickinson. Blake diz que nos tornamos aquilo que contemplamos, mas Dickinson está mais perto de Emerson, que diz que aquilo que somos é só isso que podemos ver. O que oprime Dickinson não é completamente externo a ela; a aflição majestosa é, em certa medida, já a dela, tal como o céu do sofrimento o é. A sua consciência, que raras vezes é passiva, está subtilmente representada neste poema como se estivesse a responder à luz invernosa com um raio auxiliar. Contra o Visitante, Wordsworth, ela declarou acertadamente que havia aprisionado a luz dele que nunca existira, na terra ou no mar.

O elemento mais misterioso no poema da «Obliquidade da Luz» é o seu adiamento do sentido, um adiamento levado bem mais longe do que a já por si extrema prática geral de Dickinson. Numa lírica de «diferença interna», uma quietude segue-se à luz e constitui a sua significação mais profunda. Um ano mais tarde, no poema 627, Dickinson realizou a sua maior obra, ao mesmo tempo que desenvolvia uma percepção semelhante. Exceptuando os «Lilases» de Whitman, este parece-me ser o ponto mais alto da poesia americana e, juntamente com esse poema de Whitman, o autêntico Sublime americano:

*A Tonalidade que não consigo captar – é melhor –
A Cor demasiado vaga
Pudesse eu mostrá-la no Bazar
Um Guinéu cada olhar –*

*O belo – impalpável Adorno –
Ostentado sobre os olhos
Como o Séquito de Cleópatra –
Repetido – no céu –
Os Momentos de Domínio
Que acontecem sobre a alma
E a deixam com um Descontentamento
Demasiado requintado – para contar –*

*O olhar ansioso – sobre as Paisagens –
Como se tivessem recalçado
Algum Segredo – que estivesse empurrando
Como Coches – na Veste –*

*O Apelo do Verão –
Essa outra Pirraça – de Neve –
Que Abafa o Mistério com Tule,
Com medo que os Esquilos – conheçam,*

*Os seus modos sem Entendimento – fazem troça de nós –
Até que os Olhos intrujados
Se fecham arrogantemente – no Túmulo –
Outra maneira – de ver –*

Aqui, condensados, temos a poética de Dickinson, ao mesmo tempo emersoniana e contra-emersoniana, uma autoconfiança nova e totalmente pessoal e um grandioso desnomear, um acto de negação tão dialéctico e profundo quanto qualquer dos ensaiados por Nietzsche ou Freud. O poema «A Tonalidade que não consigo captar» sabe, como nenhum outro poema do século de Dickinson o sabe, que estamos sempre cercados de perspectivas. Toda a arte de Dickinson nos seus limites exteriores, como acontece neste poema, consiste em pensar e escrever a sua saída desse cerco. Contudo, ela sabe que somos governados pela contingência de viver dentro do poema primordial das perspectivas dos nossos precursores. Os aforismos de Nietzsche em *A Vontade de Poder*, escritos uma geração após a fase maior de Dickinson, podem ser lidos como comentários ao poema «A Tonalidade que não consigo captar – é melhor». Eis aqui um fragmento da secção 1064 (circa 1884)

d'A *Vontade de Poder* (na tradução inglesa de Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale):

Pretendemos aferrar-nos aos nossos sentidos e à fé que neles depositamos – e cismamos incessantemente nas suas consequências!

O mundo existente, sobre o qual agiram todas as criaturas vivas de modo a dar-lhe o aspecto que ele tem (durável e mudando vagarosamente), queremos nós continuar a construí-lo – e não a repudiá-lo como falso!

As nossas avaliações constituem uma parte dessa construção; elas realçam e dão ênfase.

Devemos compreender o fenómeno artístico básico a que se chama «vida» –

Nietzsche propõe uma postura dupla, que Emerson e Dickinson já tinham assumido. Precisamos de reconhecer a contingência das nossas próprias percepções e, contudo, descobrir ao mesmo tempo uma nova direcção para essas percepções, como se mais ninguém as tivesse apreendido e descrito antes de nós.

Toda a ênfase do poema «Tonalidade» de Dickinson é posta naquilo que não pode ser captado, um segredo inalcançável, um tropo ou uma metáfora que não podem ser expressos. O famoso verso final, «Outra maneira – de ver –», tem sido debilmente lido de modo desviante¹ pelas críticas feministas em termos de uma alternativa feminina da visão. Mas este é um poema muito difícil, tanto quanto é distinto, e só se entrega a uma leitura preternaturalmente próxima dele, não à ideologia ou ao fervor político, por mais generosos que estes sejam no seu objectivo social. Confrontamo-nos, no auge dos poderes de Dickinson, com a melhor mente que já apareceu entre os poetas ocidentais em quase quatro séculos. Sejam quais forem as nossas ideias políticas ou os nossos objectivos, devemos ter muito cuidado em não confundir as nossas posições com as dela. Emerson, Nietzsche e Rorty alertam-nos para os desnorteamentos do perspectivismo, enquanto Dickinson, fazendo o mesmo, tem ainda força poética para deixar entrever um mais além, uma outra maneira de pôr o mundo do eu e as contingências da tradição canónica numa relação dialéctica.

Em 1862, quando tinha trinta e um anos, Dickinson iniciou a sua correspondência com o generoso, embora baralhado, Thomas Wentworth Higginson, um herói tanto na paz como na guerra, mas que, em termos de intelecto, não era exactamente um Emerson. Higginson incluía-se na mão-cheia daqueles que Dickinson queria alcançar enquanto público mas, tal como os outros, Higginson representava uma escolha bastante qualificada da parte dela. Ele

«Lido de modo desviante» [*misread*]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

proporcionava ainda uma outra confirmação de que a tonalidade ou a cor a que ela aspirava eram tão remotas que seria absurdo mostrá-las no bazar das publicações. Contudo, na primeira estrofe não há vaidade; a ênfase principal não é colocada no bazar, mas sim nos limites da arte de Dickinson, no que ela pretendia apanhar ou captar, mas que não consegue. Quatro tropos (ou cores) são oferecidos sucessivamente para esboçar «A Tonalidade que não consigo captar»: um quadro do céu, um descontentamento que resulta da experiência que a alma tem do domínio, uma certa luz ou «olhar ansioso» sobre a paisagem, a diferença entre as estações do Verão e do Inverno. Os quatro têm como antecedente a Tonalidade, mas são mais subtilmente combinados ou unificados por uma cada vez maior urgência de representação, pela necessidade de dar uma imagem da negatividade daquilo que «eu não posso captar», ao mesmo tempo que se mostra vividamente o reconhecimento de uma presença.

Este quádruplo conjunto de negações sublimes começa com os ostentosos adornos de beleza do séquito de cortesãs de Cleópatra, repetida (através de um tom keatsiano ainda mais belo) num «impalpável Adorno», visível no céu. «Impalpável» não é uma palavra muito dickinsoniana; só é usada por Dickinson uma outra vez em todos os seus mil setecentos e setenta e cinco poemas e fragmentos, quando ela observa que «a aflição parece ser impalpável/ Até nós próprios sermos atingidos –» (poema 799). Talvez aquilo que Dickinson não consegue captar, e por isso não consegue transmitir, a não tenha atingido, de modo que a tonalidade, ou adorno, parece ser puramente visionária, mesmo quando realmente vista. Isto estaria em consonância com a estrofe seguinte, na qual «os Momentos de Domínio ... acontecem *sobre* a alma» (*itálico meu*), em vez de na alma, ou por intermédio da alma.

Quando se opera a transposição para a paisagem, somos colocados ainda mais no reino do impalpável:

*O olhar ansioso – sobre as Paisagens –
Como se tivessem recalado
Algum Segredo – que estivesse empurrando
Como Coches – na Veste –*

O que é palpável é o encantamento, em todos os sentidos desta palavra. No quadro de toda a poesia de Dickinson, «recalado» surge unicamente aqui, e na nossa era pós-freudiana é preciso recordar o sentido mais antigo da palavra, que tem a ver com o encobrimento ou com o esquecimento mais voluntários que involuntários. As ansiosas Paisagens, humanizadas num grau que não é costume em Dickinson, mal podem sustentar em si o segredo que guardam, manifestado provavelmente nalguma obliquidade da luz. Esse segredo é em parte elucidado na estrofe seguinte, que é a penúltima revelação do poema:

*O Apelo do Verão –
Essa outra Pirraça – de Neve –
Que Abafa o Mistério com Tule,
Com medo que os Esquilos – conheçam.*

A neve é um véu ou um vestido de tule, de rígida seda branca; mas qual é o mistério que ela abafa ou esconde, qual é o segredo? A que é que o Verão apela, unicamente para que o Inverno revele que até mesmo o apelo de uma estação é só uma outra pirraça? Apelo, fazer pirraças, abafar, são todas evasivas instigadas por uma humanizada e perspectivada desconfiança por parte da natureza – uma desconfiança de que os esquilos conhecem o segredo, tendo penetrado o mistério. Os próprios esquilos são, no entanto, os mais misteriosos componentes do poema. Como devemos nós ler o verso surpreendente que acerca deles diz que «Os seus modos sem Entendimento – fazem troça de nós –»?

No grande poema 1733, de data ainda desconhecida, há talvez uma pista:

*Homem nenhum viu o temor, nem em sua casa
Recebeu ele um homem
Se bem que pela sua temerosa morada
Tenha passado a natureza humana.*

*Não acreditando na sua terrível habitação
Até que ao esforçar-se por fugir
Um entendimento imposto à compreensão
Impediu a vitalidade.*

O temor é Javé (ou talvez mesmo o amado Juiz Senhor), e a sua temível, terrível casa é possivelmente a eternidade, na qual não se entra sem se submeter a vitalidade à morte. O entendimento imposto à compreensão é uma defesa do conhecimento contra o princípio de realidade, ou aquilo que Freud designou por familiarizar-se com a necessidade de morrer. Quando os modos dos esquilos são qualificados de «sem entendimento», e que fazem troça de nós, isso pode querer dizer que nenhum entendimento foi imposto à compreensão deles do teste de realidade, ao contrário da nossa própria compreensão. Eles estão continuamente a fazer troça de nós:

*Até que os Olhos intrujados
Se fecham arrogantemente – no Túmulo –
Outra maneira – de ver –*

Os olhos de cada um de nós foram intrujados porque um entendimento foi imposto à nossa compreensão, e os olhos fecham-se arrogantemente na falsa expectativa de que se abrirão novamente, seja quando for. O que é «Outra maneira – de ver –», no contexto do Túmulo? A não ser que o verso final seja uma pura e desagradável ironia, e não creio que o seja, estamos de volta ao perspectivismo que Dickinson aprendeu com Emerson, e depois desenvolveu para além dessa aprendizagem em termos da poética negativa dela própria. O novo perspectivismo de Dickinson é uma nova maneira de ver, porque vê aquilo que não consegue ser visto, as forças que impellem as paisagens e as estações a revestirem-se de significados humanos. Os olhos dela não são os olhos intrujados, porque ela renunciou à pilhagem ou à apropriação para si mesma. Aquilo que ela não consegue captar é, na verdade, melhor, e a consequente receptividade da sua vontade compensa-a com o poder único de desnomear.

A vontade de poder em Emerson e Nietzsche é também receptiva, mas a reacção dessa vontade é a interpretação, de modo que cada palavra se torna neles uma interpretação ou do humano ou da natureza. A maneira de Dickinson, quer de ver quer de querer, é mais favorável à interrogação do que à interpretação, e dá a conhecer um como que tornar-se outro, tanto em relação à postura humana como aos processos naturais. A originalidade de Dickinson não consegue ser igualada, nem mesmo pela força dos seus descendentes poéticos: Wallace Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop. A sua canonicidade resulta do estranhamento que ela consegue atingir, da sua misteriosa relação com a tradição. Mais ainda, a sua canonicidade decorre da sua força cognitiva e da sua agilidade retórica, não do género do seu sexo ou de qualquer ideologia dele derivada. O seu transporte sem igual, o seu Sublime, baseia-se no seu desnomear de todas as nossas certezas, no seu desnomear em tantos vazios; e dá-lhe, a ela e aos seus leitores autênticos, uma outra maneira de ver, quase para dentro da escuridão.

13

O Romance Canónico: *A Casa Bleak* de Dickens, e *Middlemarch* de George Eliot ¹

PODE SER que a nova Idade Teocrática do século XXI – cristã ou muçulmana, ou ambas as coisas, ou nenhuma delas – venha a fundir-se com a Era dos Computadores, que já chegou até nós nas primeiras versões da «realidade virtual» e do «hipertexto». Conjugado com a televisão universal e a Universidade do Ressentimento (que já está em acelerado processo de consolidação) numa besta grosseira, este futuro anularia por completo o cânone literário. O romance, o poema e a peça poderiam vir a ser todos eles substituídos. Este breve capítulo é uma confrontação nostálgica com o romance canónico no que ele tem de mais forte. O romance, descendente do hoje em dia arcaico

A Casa Bleak corresponde ao título do romance *Bleak House* de Charles Dickens. *A Casa Chamada Bleak* também seria um título aceitável e, quiçá, mais esclarecedor para o leitor português. A eficácia informativa deste segundo título possível é, no entanto, e em minha opinião, pouco relevante face ao seu fraco poder evocativo.

Middlemarch. Mantenho o título original da obra e, consequentemente, não sigo o título da versão portuguesa [*A Vida Era assim em Middlemarch*] da autoria de Mário Domingues (Romano Torres, Lisboa, 1956). Também não irei recorrer a esta versão nos excertos do romance que são citados ao longo do capítulo, não só em virtude de sérias discordâncias quanto aos critérios de tradução, mas sobretudo devido ao facto de a versão portuguesa cortar (literalmente) vários blocos do texto original – designadamente alguns blocos dos excertos do romance de George Eliot que são citados por Harold Bloom.

gênero do *romance*¹, tornou-se ele próprio arcaico após os seus limites derraideiros terem sido tocados em Joyce, Proust, Kafka, Woolf, Mann, Lawrence, Faulkner, Beckett e nos herdeiros sul-americanos de Stern e de Faulkner. Na sua altura mais florescente, na Idade Democrática, os mestres do romance foram espantosamente numerosos: Austen, Scott, Dickens, Eliot, Stendhal, Hugo, Balzac, Manzoni, Tolstoi, Turgueniev, Goncharov, Dostoievski, Zola, Flaubert, Hawthorne, Melville, James, Hardy, com um epílogo em Conrad. Depois de Conrad, a sombra do objecto caiu sobre o *ego*, e a prosa de ficção narrativa entrou na era que está agora a chegar ao fim.

Nenhum romancista do século XIX, nem mesmo Tolstoi, foi mais forte do que Dickens, cuja riqueza de invenção quase rivaliza com Chaucer e Shakespeare. Como muitos críticos se inclinam hoje a reconhecer, *A Casa Bleak* é a sua obra central. Dickens tinha uma enorme afeição por *David Copperfield*², mas esse era o seu Retrato do Artista Quando Jovem. O cosmo de Dickens, a sua Londres fantasmagórica e a sua Inglaterra visionária, emerge em *A Casa Bleak* com uma clareza e uma pungência que ultrapassam o resto da sua obra, anterior e posterior. Nenhum outro romance de língua inglesa inventa tanto, se bem que mais segundo o modo de Ben Jonson do que segundo o de Shakespeare. Frequentemente, um protagonista de Dickens não consegue mudar, e tende a ficar diminuído pela acção – estas são observações em que sigo G. K. Chesterton, o meu crítico preferido de Dickens, tal como também de Chaucer e Browning. Não ficamos à espera que Uriah Heep e Pecksniff e Squeers mudem, tal como não poderíamos deparar com mutações da consciência em Volpone ou Sir Epicure Mammon. Mas Esther Summerson está sempre deveras a mudar; o que significa que Dickens é frequentemente subestimado quanto à sua subtil criação da narrativa dela na primeira pessoa.

Tenho de admitir que, de cada vez que releio a obra, tenho tendência a chorar sempre que Esther Summerson chora, e não creio estar a ser sentimental. O leitor tem de se identificar com Esther ou, então, simplesmente não ler o livro no sentido antiquado da leitura, que é o único sentido que vale a pena. Na medida em que estamos traumatizados, nós somos versões de Esther; tal como ela, nós «recordamos para a frente». Esther chora perante todos os sinais de bondade e amor que encontra, e o que há de melhor em nós, quando não estamos presos na morte em vida, leva-nos a chorar também. O trauma recorda para a frente, e qualquer afastamento dele traz consigo lágrimas de alívio e alegria.

A palavra inglesa *romance*, que aqui mantenho, surge por oposição a *novel*, e remete para uma divisão genológica que não encontra correspondência no léxico literário português. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 142.

David Copperfield, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.).

O trauma de Esther é universal porque deriva do fardo da orfandade e, mais cedo ou mais tarde, todos estamos condenados a perder os nossos pais. As críticas feministas têm estado preocupadas com a noção de que Esther é vítima de uma sociedade patrilinear, e têm tendência a não admirar John Jarndyce, muito contra toda a arte de representação de Dickens. Dickens, como grande artista literário que é, não é mais patriarcal do que Shakespeare, e o criador de Rosalinda e Cleópatra não me parece que seja ideologicamente patriarcal. Não sabemos que ideologia era perfilhada pelo homem Shakespeare. Dickens, o homem, o pai e o profeta da sabedoria doméstica era seguramente um ideólogo do patriarcado, e John Stuart Mill ficou devidamente ressentido com esse facto; mas o criador de Esther Summerson, o romancista Dickens, não é um ideólogo. Esther, que nunca deixa de se autocensurar, é uma das personagens mais inteligentes na história do romance, e afigura-se-me como um retrato muito mais autêntico dos elementos essenciais do espírito de Dickens do que David Copperfield consegue ser. Dickens nunca teria afirmado o que Flaubert afirmou acerca da sua relação com Ema Bovary – teria sido muito esquisito se ele confessasse que «Eu sou Esther Surnmerson». A minha sugestão, contudo, é a de que ele é Esther Summerson.

Esther é a figura unificadora da dupla intriga de *A Casa Bleak*; só ela reúne o labirinto kafkiano da Chancelaria e a tragédia de sua mãe, Lady Dedlock. O elo que a liga à Chancelaria não é a queda de Richard Carstone e o casamento deste com Ada mas, antes, a negação da Chancelaria por parte do tutor dela, John Jarndyce – uma negação da qual ela participa. A função principal de John Jarndyce em *A Casa Bleak* não é a de ser o mais bondoso e o mais derradeiramente altruísta dos patriarcas (como ele o é), mas, sim, que o seu repúdio absoluto da Chancelaria seja consistentemente mantido, de modo a provar que um labirinto construído pelo homem pode ser dissolvido pelo homem. Uma das bênçãos da poderosa influência exercida por Dickens em Kafka encontra-se no impacto completamente borgesiano de Kafka na nossa compreensão de Dickens. A Chancelaria, tal como o Julgamento e o Castelo de Kafka, é uma visão gnóstica: a Lei foi usurpada pelo Cosmocrata, pelo Demiurgo. Blake não teve qualquer influência em Dickens, e todavia *A Casa Bleak* lê-se como um livro muito blakiano graças a uma perspectiva gnóstica partilhada por ambos – embora o impulso herético de Dickens não seja, de modo nenhum, um impulso consciente. Em *A Casa Bleak*, a Chancelaria não pode ser reformada; ela é consumida pelo fogo só quando deixa de ser contemplada, como acontece quando John Jarndyce e Esther se recusam a contemplá-la. Parece ser esse o significado apocalíptico da combustão espontânea do pobre do Mr. Krook, que constitui o mais notório mistério de *A Casa Bleak* (embora haja muitos outros, contribuindo todos eles para o engrandecimento de um romance que

é também um *romance*¹ de fantasia). Louco mas muito simpático, Krook estala como uma fogueira por causa da sua confessada identidade simbólica com o Chanceler.

Esther Summerson sempre dividiu os críticos, desde o tempo de Dickens até hoje, mas não creio que ela tenha dividido os leitores comuns ou os críticos que se mantiveram leitores intuitivos. As ironias retóricas de *A Casa Bleak* congregam-se, na sua maioria, nos capítulos do narrador anónimo. Dickens exclui da narrativa de Esther a ironia declarada até ao momento de Esther estar suficientemente forte e em condições de saúde para fazer os seus próprios juízos irónicos, como vem a acontecer nos juízos contra Skimpole e outros. Ela dá a impressão de ser menos uma experiência, por parte de Dickens, de representação do altruísmo, ou mesmo do trauma, e mais uma tentativa alargada, necessariamente shakespeariana, de descrição da mudança psicológica. Sob alguns aspectos, Dickens cria Esther contra a corrente do próprio génio dele, como talvez ele dissesse se tenha apercebido. Embora a fantasmagoria a domine por completo, tanto na misteriosa doença de que sofre como nas suas consequências, Esther pertence menos ao mundo de Dickens que os seus pais, na medida em que Nemo e Lady Dedlock brotam da turbulência típica dos impulsos dickensianos. Esther mantém-se à parte, tão diferente do exibicionismo de Dickens que, por vezes, este parece estar ternamente com receio dela. Ela constitui o contributo de Dickens para a tradição britânica das heroínas da vontade protestante, que descendem de Clarissa Harlowe e vão até às mulheres apaixonadas de Lawrence, Ursula e Gudrun Brangwen; até às irmãs Margaret e Helen de *A Mansão*² de E. M. Forster; e até à Lily Briscoe, de Woolf, em *Rumo ao Farol*³.

Esther parece ficar menos sozinha quando a contrastamos com Dorothea Brooke de *Middlemarch*, ou com Marty South de *The Woodlanders* [«Gente do Bosque»], de Thomas Hardy. Uma vontade altruísta é quase um oxímoro, mas Esther tem, à sua maneira, um poderoso domínio da retórica, e o seu estilo característico é o subentendido. Ela é uma sobrevivente, e a brandura que a caracteriza é uma defesa contra o trauma. Toda a sua personalidade é um mecanismo altamente intencional para ser mais forte do que o trauma, e para resistir a uma sociedade maníaca que coloca o ferrete da ignomínia sobre um nascimento ilegítimo. Embora Esther nunca gaste energias a combater a sociedade, nem uma só vez ela se rende aos obscenos julgamentos morais desta,

Veja-se a nota 1 da p. 308.

A Mansão [*Howard's End*] de E. M. Forster. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Gabriela Braga (Círculo de Leitores, Lisboa, 1992).

Rumo ao Farol [*To the Lighthouse*] de Virginia Woolf. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Mário Cláudio (Afrontamento, Porto, 1985).

mesmo na altura em que é uma rapariguinha obrigada a suportar as tiradas da avó acerca da vergonha que ela deve sentir para toda a vida. Até mesmo a criança Esther sabe que está inocente, e que a sua salvação da loucura social depende da sua inteligência moral e da sua capacidade preternatural para a paciência. A sua declarada retórica de autocensura é uma poderosa defesa não só contra um sistema abominável mas, mais crucialmente, também contra a sua própria traumatização, da qual ela está profundamente consciente. «Silêncio, exílio, astúcia», as únicas armas que o Stephen de Joyce se permitia a si mesmo, foi Joyce buscá-los não a David Copperfield, mas a Esther Summerson, que na sua passividade oceânica se mantém a mais formidável consciência de toda a obra de Dickens, na verdade, de toda a literatura inglesa da Idade Democrática.

Antipatizar com Esther é uma opção fácil para os críticos «materialistas» da Escola do Ressentimento. Esther não é exactamente um ideal feminista ou um modelo marxista de rebelião. A heroína desses críticos, em *A Casa Bleak*, devia ser a esplêndida Hortense, uma precursora da ainda mais magnífica Madame DuFarge de *Um Conto de Duas Cidades*¹, escrito sete anos mais tarde. Hortense, tal como a ainda mais feroz Madame DuFarge, estimula o masoquismo de Dickens e do leitor, mas é superada pelo saudavelmente resistente inspector Bucket, o mais curioso dos surpreendentes visionários dickensianos. Expressionista, impaciente, faladora e assassina, a atraente Hortense não é uma substituta de Lady Dedlock (como querem as feministas), mas um contraste a Esther, e que permite sublinhar a quietude desta, bem como a sua sábia passividade wordsworthiana.

É Esther vítima de uma sociedade patriarcal? O trauma dela é demasiado individual para ser atribuído ao estigma, mais forte, que está associado a uma rapariga ilegítima por oposição a um rapaz bastardo. Também não considero que a sua teimosa paciência seja um fracasso da auto-estima. Mais uma vez, e aqui também de maneira borgesiana, Kafka ajuda à interpretação de *A Casa Bleak*, pois ele é o mestre daquilo a que eu chamaria de paciência canónica. Para Kafka, o único pecado é a impaciência, e há algo de terrivelmente kafkiano em Esther Summerson – e penso em Franz Kafka, a pessoa, em vez de nas suas personagens ou no seu cosmo fictivo. O trauma pessoal de Kafka é impressionantemente paralelo ao de Esther (e ao de Kierkegaard). Os três são peritos na kierkegaardiana recordação para a frente. É quase como se Esther Summerson tivesse estado à espera, desde a nascença, do aparecimento do pai forte, bondoso, John Jarndyce, a figura mais absorvente que, com excepção da própria Esther, é criada por Dickens em *A Casa Bleak*. Sendo Esther essencialmente Dickens, ou aquilo a que Walt Whitman teria chamado o «eu

Um Conto de Duas Cidades [*A Tale of Two Cities*]. Sigo o título da versão portuguesa de Maria de Lourdes Medeiros (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1982).

verdadeiro» ou o «eu, eu mesmo»¹ de Dickens, John Jarndyce é o pai idealizado por que Dickens ansiava, em vez do seu pai autêntico de tipo Micawber.

Nestes nossos tempos, os críticos da nova tendência afirmam soturnamente, entre dentes, que Dickens nunca nos diz qual é a fonte dos rendimentos, claramente substanciais, de Jarndyce. Isso, no entanto, equivale a deturpar a natureza de *A Casa Bleak*, e a esquecer que esta obra é tanto *romance*² de fantasia quanto romance social. O bondoso Jarndyce pertence ao *romance*; talvez pequenos duendes estejam a trabalhar para ele algures num vale qualquer, forjando o ouro mágico. Os nomes que ele dá a Esther apontam todos para fazer dela a pequena velhinha, a Dama Durden ou Teia de Aranha, ou seja quem for, dos contos de fadas, e o amor dedicado que nutre por ela é quase tão maternal quanto paternal. Mas misturado com este pai-mãe do *romance* existe o *pathos* da vida desperdiçada, de uma grande recusa indiscutivelmente aliada à total aversão que Jarndyce sente pelo labirinto da Chancelaria. Dickens não dá qualquer pista quanto às razões que conduziram esta fonte de bondade a um retiro prematuro em *A Casa Bleak*.

Vale a pena destacar que muitas das figuras importantes em *A Casa Bleak* se baseiam em protótipos: Skimpole baseia-se claramente no ensaísta romântico Leigh Hunt; Boythorn no poeta Walter Savage Landor; Bucket num célebre inspetor de polícia londrino; Hortense na assassina belga Maria Manning, a cuja execução pública tanto Dickens como Melville assistiram. Mrs. Jellyby, Miss Flute, a pobre Jo, e outros, todos têm os seus modelos, enquanto a própria Esther dá a impressão de ser seguramente muito parecida com a cunhada favorita de Dickens, Georgina Hogarth, que era quem governava a casa dele. Sir Leicester Dedlock tem sido associado ao sexto duque de Devonshire, enquanto Lady Dedlock, tal como John Jarndyce, são puras invenções. Há algo de Dickens, talvez aquilo que não se torna parte de Esther, que encontra expressão em Jarndyce; mas o que mais importa no tutor de Esther pertence ao *romance*, tal como Lady Dedlock a ele pertence integralmente. Jarndyce foge da gratidão, não por causa de um qualquer impulso de auto-destruição, mas porque essa não é uma virtude do *romance*. A fuga de Lady Dedlock para a morte é uma pura narrativa de *romance*, uma parabólica punição da transgressividade feminina por parte de uma sociedade masculina. Se existe expiação não é por ela ter dado à luz uma filha ilegítima, mas por ter abandonado a criança a outros e a muito desamor durante os primeiros tempos.

«Eu, eu mesmo.» Veja-se a nota 2 da p. 269.

Veja-se nota 1 da p. 308.

Isto, mais uma vez, está mais perto do *romance*, e tem pouco a ver com ideias políticas patriarcais. No romance *A Casa Bleak*, a mais ampla decisão de Dickens contra o *romance* surge quando ele quebra o padrão da renúncia, e faz Jarndyce tomar consciência de que a verdadeira responsabilidade deste para com Esther é paternal. Ao casar com Woodhouse em vez de com Jarndyce, Esther fica liberta da sobredeterminação: ela não irá repetir a história de sua mãe. O trauma dela não está completamente afastado, os fantasmas continuam lá, e contudo nós sentimos que ela nunca mais será persuadida pelas suas próprias autonegações. É espantoso o quanto Dickens nos consegue transmitir da consciência dela.

Jarndyce é outra coisa e, se bem que sejamos deixados numa ignorância relativa, mesmo assim percebemos que muito de Jarndyce não se encontra ao alcance de Jarndyce, e muito menos de Dickens. Jarndyce nunca esteve propriamente à procura de esposa, independentemente do que quer que ele tenha pensado acerca disso, mas, sim, de duas filhas e um filho. Ele perde o filho, Rick, por causa da loucura provocada pela Chancelaria, e Ada acaba por regressar até ele, tal como Esther acaba por ficar perto dele. O enigma que fica por esclarecer é por que razão pensou ele em casar com Esther, uma vez que ele não é um ser sexual, ao passo que ela (tal como a mãe) decididamente o é. Talvez a sua ansiedade autêntica fosse a de que ela se transformasse em Lady Dedlock e, por conseguinte, mergulhasse no desespero, mas a convivência havida entre ambos, quando viviam em *A Casa Bleak*, deveria tê-lo curado desse receio.

A verdade pode ser muito simples; conforme ele próprio acaba por perceber, Jarndyce não é tão forte quanto Esther, e combate o isolamento, que é o espírito de solidão que atormenta o mundo do *romance*, através de uma benevolência activa. Nenhum leitor do romance poderia alguma vez acreditar que Jarndyce sente desejo por Esther, de tal maneira que, se o projectado casamento entre eles pode ser apelidado de semi-incestuoso, isso tem de ser considerado a partir da perspectiva dela, não da dele. Nem Dickens nem o leitor querem o casamento, e por fim acabamos por verificar que nem Esther nem Jarndyce o querem também.

O enigma que está aqui envolvido é mais amplo do que *A Casa Bleak*. Julgo que é a questão da vontade em Dickens que pode explicar muito do estranhamento e do fascínio do seu mundo fictivo. Em George Eliot, o leitor depara com uma clareza moral que pode não ter par em textos ficcionais de tal distinção, mas nela o eu mantém-se nítido. A abundante turbulência do palco de Dickens exalta o impulso sobre a vontade, e por vezes faz-nos pensar se não haverá tipos distintos de vontades nas personagens de Dickens. Em Shakespeare, tal como naquilo que concordámos designar por realidade, as vontades humanas diferem umas das outras em grau, mas dificilmente em espécie. Em Dickens, as pessoas verdadeiramente más têm uma determinada

forma de vontade, os grandes grotescos uma outra, e os mais bondosos uma terceira variedade. Embora os críticos vejam proveitosamente Jonson e Molière como sendo os precursores de Dickens – Jonson, em particular, partilha do enorme entusiasmo dickensiano –, Dickens não veio a ser um dramaturgo. As suas peças de teatro não corresponderam às suas expectativas; mas como homem-espectáculo, desempenhando todos os papéis nos seus próprios romances, Dickens foi irresistível, e o seu enorme dispêndio de energias nesses desempenhos, perante públicos veneradores e numerosos, ajudou sem dúvida a matá-lo aos cinquenta e oito anos de idade.

Embora Dostoiévski e Kafka o obscureçam com frequência, Dickens não tem um verdadeiro herdeiro na sua própria língua. Como é que se pode alcançar uma arte em que os contos de fadas são contados como se fossem sagas de realismo social? Northrop Frye situou o centro dickensiano na insistência com que os romances reiteram a ideia de que aquilo que deve ser não deve nunca ser aniquilado pelo estado de coisas dominante. Os críticos que se queixam do final feliz de *A Casa Bleak* parecem estar sempre por fora da questão: Mr. Pickwick mantém-se a personagem arquetípica de Dickens, e o momento mais sublime de Dickens pode muito bem ser a recitação que, n'*As Aventuras Extraordinárias do Sr. Pickwick*, Mrs. Leo Hunter faz da ode de sua autoria intitulada «Ode a Uma Rã Moribunda». *A Casa Bleak* tem várias epifanias sublimes, como é próprio da obra mais poderosa de Dickens, incluindo o momento dúplice em que os dois fios narrativos do livro se juntam na altura do desaparecimento de Lady Dedlock. O Capítulo LVI do narrador termina com o inspector Bucket a ter uma visão:

Ele sobe a uma alta torre no seu espírito, e de lá olha para toda a parte. Vê muitas figuras solitárias, movendo-se lentamente pelas ruas; muitas figuras solitárias nos campos, nos caminhos e estendidas sob as medas de feno. Mas a figura que ele procura não está entre elas. Outros solitários ele vê nos vãos das pontes, a olhar para cima; e em lugares sombrios junto ao rio; e um objecto escuro, escuro e informe levado pela corrente, mais solitário do que tudo, arrebatado a sua atenção com a força de um afogado.

Onde está ela? Viva ou morta, onde está ela? Se aquele lenço, que ele dobra e guarda cuidadosamente, fosse capaz, como por encanto, de trazer até si o lugar onde ela o encontrou, bem como a paisagem nocturna perto da casa onde esse mesmo lenço cobriu a criancinha, conseguiria ele distingui-la aí? Na imensidão, onde os fornos de tijolo ardem com um pálida chama azul; onde os telhados de colmo das miseráveis barracas em que se fazem os tijolos são fustigados pelo vento; onde o barro e a água estão gelados como pedras, e o moinho em que o esquelético cavalo cego anda todo o dia à volta se assemelha a um instrumento de tortura humana; atravessando este lugar deserto e ruinoso, destaca-se uma figura solitária com o triste mundo para si, açoitada pela neve, arrastada pelo vento e, segundo parece, a quem foi negada toda e

qualquer companhia. É a figura de uma mulher, também; mas está miseravelmente vestida, e nunca tais roupas atravessaram o vestibulo da casa e saíram em direcção ao portão da mansão dos Dedlock.

Bucket é aqui claramente o representante de Dickens, e aquilo que ele vê é a verdade: a iminente autodestruição de Lady Dedlock. Esta visão dá lugar a uma imagem de pesadelo, impressionantemente semelhante ao poema de Browning «O Príncipe Rolando Veio à Torre Escura¹», escrito em 1852, no mesmo ano em que o romance *A Casa Bleak* foi começado, embora só viesse a ser publicado em 1855. É pouco provável que Dickens tivesse lido o poema na altura em que registou a visão de Bucket, mas não impossível, dado que John Forster emprestava por vezes a Dickens os manuscritos de Browning. Mas o analogismo é aqui mais interessante do que qualquer influência. Contemporâneos perfeitos (nasceram ambos em 1812), Browning e Dickens compuseram visões paralelas aos quarenta anos de idade. Bucket observa: «onde ... o moinho em que o esquelético cavalo cego anda todo o dia à volta se assemelha a um instrumento de tortura humana», enquanto o demandador de Browning repara primeiro em «Um hirto cavalo cego, cada osso seu um fixo olhar,/ pasmado se mantinha, por ali conseguir chegar». E após ter visto esse cavalo esquelético e congestionado, ele vê um instrumento infernal, aparentado com o «instrumento de tortura humana» de Dickens:

*E mais do que isso – uns bons metros à frente – o quê, ali!
Que má utilidade tinha aquele mecanismo, aquela roda,
Ou ancinho, roda não – aquela grade pronta a dobar
Os corpos humanos como se seda eles fossem? Com todo o aspecto
De instrumento do inferno, deixado na terra e aí ignorado,
Ou trazido para afiar os seus enferrujados dentes de aço.*

Browning e Dickens são os dois grandes mestres ingleses do grotesco, mas este é o único ponto em que eles se aproximam tanto um do outro. Neste modo visionário, comum a ambos, é dominante o pesadelo da mortalidade, talvez porque ambos se encontram a meio da vida, na meia-idade. A visão de Esther Summerson, que constitui o capítulo a seguir ao de Bucket, começa quando ela acompanha Bucket na vã tentativa que este faz para salvar a mãe dela:

As janelas através das quais se via o lume e a luz, tão vivos e acolhedores vistos da fria escuridão de cá de fora, em breve desapareceram, e de novo nos

«O Príncipe Rolando Veio à Torre Escura» [*Childe Roland to the Dark Tower Came*]. Veja-se a nota da p. 143.

encontrámos a esmagar e trilhar a neve solta. Prossequimos com bastante esforço; mas as estradas escuras não estavam muito piores do que dantes, e a estação de muda estava só a nove milhas de distância. O meu companheiro fumava no compartimento – pedi-lhe que o fizesse quando o vi, na última estalagem, junto de uma grande fogueira envolto numa confortável nuvem de tabaco –, e estava tão vigilante como sempre havia estado; e tão depressa se sentava como se erguia sempre que passávamos por uma casa ou criatura humana. Tinha acendido a sua pequena lanterna de cor escura, que parecia ser muito da sua preferência, pois tínhamos as lanternas da carruagem; e de vez em quando virava-a na minha direcção, para se certificar de que eu estava bem. Havia uma janela de correr no tejadilho da carruagem, mas nunca a fechei, pois parecia-me que isso seria como fechar a porta à esperança.

O «esmagar e trilhar representa o quebrar do escudo do recalçamento, permitindo que Esther aceite mais completamente a mãe, e conduzindo a uma outra visão, à maneira de Browning, do demoníaco moinho de água: «Percorriamos de novo a estrada da tristeza por onde viéramos; despedaçando o gelo enlameado e a neve derretida, como se eles fossem despedaçados por uma roda de água.» Mas onde Browning e o inspector Bucket vêem um instrumento de tortura, Esther Summerson vê um regresso do recalcado, desfazendo a barreira que o trauma lhe impôs. Aqui, como em tantos outros pontos críticos da sua ficção, a imagística de Dickens é estranhamente profunda, precisa, sugestiva. Há uma oculta exactidão no que respeita às suas mais ousadas construções imaginativas. O mesmo poderia sem dúvida ser dito de Edgar Allan Poe, que por vezes parece ser uma presença fantasmática em *A Casa Bleak*; mas a fantasmagoria de Poe raramente encontrou uma linguagem adequada às suas intensidades. A dicção e as metáforas de Dickens constituem uma correspondência aparentemente inevitável para a sua inventividade e, assim, o estranhamento canónico de *A Casa Bleak* acaba por triunfar.

A EXPERIÊNCIA de leitura de *Middlemarch* quase nada tem em comum com uma imersão no mundo de Dickens, no qual a «leitura» dá por vezes a impressão de ser um termo demasiado tradicional para a total submissão que *A Casa Bleak* provoca. Entre Shakespeare e Dickens só Byron teve qualquer coisa semelhante ao público imediato de que Dickens desfrutou na altura em que tinha vinte e cinco anos. A popularidade de que o romancista gozou toda a vida difere em espécie e em grau de reputação de todos os outros escritores, incluindo Goethe e Tolstoi, que não tiveram um efeito universal em todas as classes e em tantas nações. Pode muito bem acontecer que Dickens, mais do que Cervantes, seja o único rival de Shakespeare enquanto influência mundial, representando, por isso – juntamente com Shakespeare, a Bíblia e o Alcorão –, o autêntico multiculturalismo que se encontra ao nosso dispor.

Não é surpresa nenhuma que Shakespeare seja uma espécie de Bíblia para os secularistas; mas é mais impressionante dar-mo-nos conta de que Dickens, traduzido e lido em toda a parte, se tenha também transformado em algo que está próximo de uma mitologia cósmica. A sua amplidão canónica transcende o género da prosa de ficção, tal como Shakespeare, encenável e encenado em toda a parte, não pode ser confinado ao teatro. Nesse sentido, Dickens é por si mesmo um exemplo perigoso do romance canónico na Idade Democrática. Balzac, Hugo e Dostoiévski têm em si, pelo menos, algo do fôlego de Dickens, embora nos ponham mais perto dos limites do romance canónico como consequimento. Stendhal, Flaubert, James e George Eliot parecem ser os inevitáveis romancistas canónicos que se mantêm essencialmente fixos ao género. Ao escolher o romance *Middlemarch* de George Eliot sou guiado não só pela indiscutível eminência do livro, mas também pela utilidade particular que ele tem neste nosso mau momento, nesta altura em que moralistas rudimentares se apropriam da literatura para fins conducentes, segundo eles garantem, à mudança social. Se existe uma fusão exemplar do poder estético e moral no romance canónico, então George Eliot é a sua melhor representante, e *Middlemarch* é a sua mais subtil análise da imaginação moral, possivelmente a mais subtil que alguma vez foi conseguida na prosa de ficção.

Os prazeres de *Middlemarch* começam com a força das suas histórias e com a profundidade e vivacidade da sua caracterização, ambas dependentes, por seu turno, da arte retórica de George Eliot, do controlo que ela tem dos recursos da sua língua, se bem que não seja uma grande estilista. Contudo, ela é mais do que uma romancista; ela faz avançar o romance para o modo da profecia moral segundo termos que foram energeticamente desenvolvidos por D. H. Lawrence, o qual à superfície tinha poucas semelhanças com Eliot mas, mesmo assim, foi seu discípulo. A linha de descendência que vai de Dorothea Brooke, de *Middlemarch*, até Ursula Brangwen, de *Mulheres Apaixonadas*¹, é directa; a plenitude do ser é o objectivo da demanda, e o testemunho da eleição do demandador é uma variedade particular da consciência moral, quase completamente afastada das suas origens protestantes.

Nietzsche declarou abertamente que desprezava George Eliot por causa da pretensa convicção desta de que nos poderíamos ver livres do Deus cristão, mantendo-nos, contudo, fiéis à moralidade cristã; mas, para variar, Nietzsche estava a incorrer numa fraca leitura desviante². Eliot não é uma moralista cristã mas, sim, uma moralista romântica ou wordsworthiana; o sentido que ela tem da vida moral emana de «A Abadia de Tintern», de «Firmeza e

Mulheres Apaixonadas [*Women in Love*] de D. H. Lawrence. Tradução de Lucília Rodrigues (Círculo de Leitores, Lisboa, 1995).

«Leitura Desviante.» Acerca desta noção veja-se a nota da p. 20.

Independência» e da ode «Sugestões de Imortalidade». Há tanto reconhecimento quanto uma suave ironia no que ela escreve ao seu editor, que «sentira a falta de luzes mais brilhantes» no romance pastoril *Silas Marner*¹:

Não fico surpreendida por ter achado a minha história, tanto quanto a leu, muito sombria: na verdade, eu não devia ter acreditado que alguém, além de mim própria, nela pudesse estar interessado (dado que William Wordsworth já morreu), se não se desse o caso de ela ter chamado tão fortemente a atenção de Mr. Lewes. Mas espero que não a considere de modo algum uma história triste, no seu todo, pois ela coloca – ou pretende colocar – a uma luz forte as influências reparadoras de relações humanas puras e naturais.

Silas Marner faz-nos regressar a *A Casa em Ruínas*, «Michael», «O Velho Mendigo de Cumberland» – à visão do homem e da mulher pastoris como um bem primordial. Esse wordsworthianismo manteve-se sempre fundamental para Eliot, e a sua moralidade da renúncia é significativa só na medida em que o objectivo dessa moralidade é tratar os outros não como se os interesses deles transcendessem os nossos próprios interesses, mas como se eles pudessem ser encorajados a praticar a mesma renúncia. Isoladamente, isto parece ser um idealismo arcaico, mas nela é a manifestação prática de uma posição ao mesmo tempo moral e estética, uma vez que por «bem» tanto ela como Wordsworth não tinham necessariamente em mente uma bondade convencional. Eles impulsionam-nos no sentido de um Sublime moral: agonístico, antitético à natureza e ao que chamamos «natureza humana», solitário e, contudo, aberto à comunhão com os outros.

Mas nós não visualizamos Wordsworth a escrever romances. *Middlemarch* é uma enorme e intrincada representação de toda uma sociedade provinciana situada no passado recente; isto dificilmente parece criar condições para uma visão wordsworthiana enquanto tal. Mesmo assim, Wordsworth, e não qualquer romancista, é o precursor de George Eliot nos maiores conseguintes dela (se excluirmos a parte de Gwendolen Harleth em *Daniel Deronda*), ou talvez devêssemos falar de um precursor compósito, o Bunyan de *A Progressão do Peregrino*² combinado com Wordsworth – nesta ligação sigo a perspectiva de Barry Qualls.

Middlemarch situa-se no princípio dos anos 30 do século XIX, a época da Reforma que iniciou a época vitoriana, e à ideia de uma esperança societal contrapõe-se em todo o romance a dolorosa educação moral dos protagonistas, Dorothea Brooke e Lydgate. Como é observado por Qualls, quando

Silas Marner, tradução de Armando Mota de Resende (Clássica Editora, Lisboa, 1992).

A Progressão do Peregrino [*Pilgrim's Progress*]. Veja-se a nota da p. 70.

eles aprendem tardiamente a renunciar às suas ficções do eu já se encontram exilados ou alienados de qualquer contexto comunal. As visões de Bunyan e Wordsworth, embora actuem sempre sobre o narrador, parecem estar afastadas dos resignados destinos de Dorothea e Lydgate; contudo, elas mantêm-se sob as aparências da escolha. Martin Price, reflectindo acerca do embuste a que Lydgate foi induzido por Rosamond Vincy, observa que «George Eliot tentou realizar uma obra de grande subtilidade, que consistia em estudar o modo como as virtudes de um homem estão implicadas nos (e de certa maneira promovem os) seus próprios erros». À escala mais sublime de «A Casa em Ruínas», é esse o *pathos* de Margaret, que se destrói a si e aos filhos através do poder da esperança apocalíptica que deposita no regresso do marido. A subtilidade encontra-se tanto no inventor da poesia moderna como na mais inteligente de todos os romancistas, e pode-se ver aqui novamente aquilo que George Eliot devia a Wordsworth.

O poder cognitivo não é em geral uma qualidade que nós procuremos conscientemente num romancista, ou num poeta lírico ou num dramaturgo. George Eliot, tal como Emily Dickinson ou Blake, e tal como Shakespeare, repensou tudo para si mesma de uma ponta a outra. Ela é o romancista como pensador (não como filósofo), e frequentemente deturpamo-la porque menosprezamos a força cognitiva que ela traz às suas perspetivações. Há certamente uma aliança entre essa força e a capacidade que Eliot revela para a percepção moral, mas ela também possui uma franqueza sem alianças enquanto moralista que se liberta de uma qualquer autoconsciência excessiva, inibidora da prontidão com que julga as suas próprias personagens, tanto implícita como explicitamente.

Neste aspecto, a sua descendente é Iris Murdoch, que não consegue aguentar muitas vezes uma comparação directa com George Eliot, mas a autoridade moral de Eliot dificilmente podia ser alcançada por qualquer romancista antes de um século ter decorrido. Já não temos sábios ou sibilas, literários ou espirituais, e sentimos ao mesmo tempo nostalgia e perplexidade quando lemos relatos da recepção de Eliot como um oráculo. O mais famoso é o de F. W. H. Myers, ao descrever a visita da romancista à Universidade de Cambridge em 1873:

Recordo-me de como, em Cambridge, passei certa vez com ela pelo Jardim dos Académicos de Trinity, numa tarde chuvosa de Maio; de certo modo mais agitada do que gostaria, e virando a sua atenção para as três palavras que tantas vezes foram utilizadas como o inspirador toque de clarim dos homens – as palavras Deus, Imortalidade, Dever –, ela declarou, com uma terrível seriedade, como era inconcebível a primeira, como era inacreditável a segunda e, contudo, como era peremptória e absoluta a terceira. Nunca, talvez, expressões mais severas confirmaram a soberania da Lei impessoal e desinteressada.

Escutei, e a noite caiu; o seu semblante grave e imponente virou-se para mim como uma sibila na escuridão; era como se ela retirasse do meu alcance, um por um, os dois pergaminhos da esperança, e me deixasse só o terceiro pergaminho, repleto de destinos inevitáveis. E quando ficámos à distância e nos separámos, naquele recinto colunar de árvores de floresta, sob o último crepúsculo de céus sem estrelas, parecia-me estar a olhar, como Tito em Jerusalém, para lugares desocupados e salões vazios – para um santuário sem nenhuma Presença para venerar, e para um céu deixado vago por Deus.

A alta retórica que aqui se encontra, se fôssemos nós a escrevê-la, seria irónica, mas essa seria uma ironia com pouca finalidade. Ironista quando quer ser, George Eliot foi o menos cómico dos romancistas canónicos, mas também o mais difícil de satirizar; há só paródias involuntárias da sua obra. A sublimidade moral torna-nos impacientes se não for apadrinhada, quer por uma instituição quer por uma causa. Qualquer coisa da aura de George Eliot sobreviveu para nós; vislumbramo-la, mas queremos pô-la de parte, para em vez disso falarmos acerca das ideias dela ou da arte dela. Mesmo assim, essa aura não desaparece completamente, pois está fundada nos romances, e em particular em *Middlemarch*.

Henry James, eludindo o seu papel de discípulo, ao mesmo tempo que reflectia acerca das cartas e notas póstumas de Eliot, tinha de cair na mesma retórica de uma sublimidade de contemplação: «Mas desprende-se delas uma espécie de fragrância de elevação moral; um amor de justiça, verdade e luz; uma maneira ampla e generosa de encarar as coisas; e um esforço permanente de manter bem alto o facho nos espaços escuros da consciência do homem.»

James estava a ser elegíaco e não malévolos, mas interrogamo-nos sobre como poderia qualquer romancista ter sobrevivido a este tipo de elogio. Um romance canónico não é suposto ser literatura de sabedoria, e muito poucos o são; talvez só *Middlemarch* o seja. Recuamos perante *O Inverno do Deão* de Saul Bellow¹. Li-o e concordei com todas as observações, e mesmo assim sofri com a sua incessante tendenciosidade. Em *Middlemarch* raramente concordo com as frequentes intervenções da romancista, e mesmo assim elas são tão bem-vindas quanto tudo o resto no livro. O segredo estético de George Eliot reside na mestria daquilo a que Henry James, ao escrever uma recensão sobre ela em 1866, chamou «um certo meio-campo onde a moral e a estética se movem em uníssono». Talvez não seja tanto um segredo, mas mais a própria George Eliot, uma vez que eu não consigo lembrar-me de mais nenhum outro romancista maior, de antes ou de depois dela, cujas moralizações manifestas constituam uma vir-

O Inverno do Deão [*The Dean's December*] de Saul Bellow. Sigo o título da tradução, ainda não publicada, da autoria de Teresa Cid.

tude estética em vez de um desastre. Mesmo que se concorde apaixonadamente com a cruzada contra os seres humanos masculinos instigada por Doris Lessing e Alice Walker, a retórica delas não dá qualquer prazer. Algumas perscrutações de *Middlemarch* podem ajudar a ver alguma coisa mais do modo como Eliot consegue a harmonização da moral e da estética.

Middlemarch, tal como o último romance de Eliot, *Daniel Deronda*, é ambiciosamente concebido como uma ampla estrutura com uma relação implícita, mas clara, com a *Comédia* de Dante. Alexander Welsh já mostrou isto mesmo em relação a *Middlemarch*, e tanto Welsh como Qualls já observaram a influência em *Deronda*. O desejo dantiano de conhecer e, finalmente, de ser conhecido, de ser lembrado, é visto por Welsh como constituindo o motivo impulsionador dos dois demandadores mais impressionantes de *Middlemarch*: Dorothea, que em alguns aspectos é a substituta da autora, e Lydgate, por quem Eliot parece nutrir uma simpatia viva mas prudente. Dante, o mais ambicioso dos grandes escritores, ousou ter uma visão do Juízo Final segundo a qual todas as personagens haviam alcançado necessariamente a sua finalidade. Elas revelam-se diante de nós, mas já não podem mudar; já passou a oportunidade que tiveram para o fazer. George Eliot, como livre-pensadora compassiva, fez uma escolha curiosa ao utilizar Dante como paradigma, mas a capacidade que ela tem para o severo julgamento moral ajuda provavelmente a explicar as inicialmente surpreendentes afinidades com o criador d'*A Divina Comédia*, que provavelmente a teria posto no Canto V d'«O Inferno», difícil como é para nós visualizarmos George Eliot e George Henry Lewes como os Francesca e Paolo do século XIX. As simpatias dela própria quanto o «O Inferno» deviam ter ido para Ulisses, cuja destrutiva demanda do conhecimento constitui o arquétipo heróico que as personagens maiores de *Middlemarch* seguem.

Welsh observa acerca de Lydgate que «É a estatura e o castigo dele que são os mais dantianos de todos», e por isso começo aqui com Lydgate e com o contraste sombrio entre o capítulo XV, em que ele é apresentado, e o Capítulo LXXVI, em que ele admite a derrota, abandonando assim qualquer esperança de mais conhecimento. É-nos dado primeiro o Lydgate de vinte e sete anos de idade, um promissor cirurgião com uma paixão intelectual pela investigação médica:

Não temos receio de contar vezes e vezes sem conta o modo como um homem se apaixona por uma mulher e com ela se casa, ou então fatalmente dela se afasta. Será por excesso de poesia ou de estupidez que nunca nos cansamos de descrever aquilo a que o rei Jaime chamou a «figura e perfeição» da mulher, que nunca nos cansamos de escutar os acordes dos velhos trovadores e, em comparação, estamos pouco interessados naquela outra espécie de «figura e perfeição» que tem de ser procurada através do pensamento diligente e da paciente renúncia aos pequenos desejos? Também na história desta paixão há variações

à medida que ela se desenrola: algumas vezes é o casamento glorioso, outras vezes é a frustração e o rompimento final. E não raras vezes a catástrofe está ligada àquela outra paixão cantada pelos trovadores. Porque para o grande número de homens de meia-idade que vivem segundo as suas inclinações numa existência diária que é por eles encarada da mesma maneira que o nó das suas gravatas, há sempre um número razoável daqueles que certa vez decidiram dar uma forma aos seus próprios actos, e alterar um pouco o mundo. A história do modo como eles são moldados, segundo a média e dispostos para serem empacotados por grosso, dificilmente é contada na sua consciência; talvez porque o ardor de um trabalho generoso e não remunerado tenha neles esfriado tão imperceptivelmente quanto o ardor de outros amores úteis, até que um dia o eu primordial deles entrou como um fantasma na sua velha casa e achou sinistra a nova mobília. Nada no mundo é mais subtil que o processo da sua mudança gradual! A princípio respiraram-no sem o saber: nós podemos ter soprado o nosso hálito para os contaminar, quando proferimos as nossas falsidades de conformação ou retirámos as nossas conclusões idiotas: ou talvez tenha aparecido com as vibrações do olhar de uma mulher.

Lydgate não queria ser um desses fracassos, e para ele havia ainda mais esperança devido ao facto de os seus interesses científicos terem rapidamente tomado a forma de um entusiasmo profissional: ele tinha uma crença juvenil no trabalho que era o seu ganha-pão, de modo a não ficar sufocado por aquela iniciação a expedientes que havia constituído os seus tempos de estágio; e transportara para os estudos feitos em Londres, Edimburgo e Paris a convicção de que a profissão médica era, como devia ser, a melhor do mundo, a que apresentava o mais perfeito intercâmbio entre ciência e arte, a que oferecia a aliança mais directa entre a conquista intelectual e o bem social. A natureza de Lydgate exigia esta combinação: ele era uma criatura emocional, com um sentido de carne e osso do companheirismo que resistia a todas as abstracções do estudo especializado. Ele não se interessava só por «casos», mas também por John e Elizabeth, especialmente por Elizabeth.

«Rei Jaime» não quer aqui significar a Bíblia inglesa mas, sim, o próprio Jaime I, falando acerca da «figura e perfeição» de uma senhora, ou de compostura e beleza. O pobre Lydgate – que acabaria por morrer derrotado, aos cinquenta anos – torna-se um de entre o grande número de homens de meia-idade que não dão uma forma aos seus próprios actos, e que em nada alteram o mundo. Substitua-se o nome do Dr. Dick Diver pelo do Dr. Tertius Lydgate, e poder-se-ia inserir estes dois parágrafos em *Terna É a Noite*¹, onde se ajustariam exactamente pela matéria que tratam, embora não certamente

Terna É a Noite [*Tender Is The Night*] de F. Scott Fitzgerald, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1978).

pelo modo como a tratam. Tal como Lydgate, o Diver de Fitzgerald fracassa por causa de um casamento ruinoso, bem como devido a outras acções que decorrem da «vulgaridade», como George Eliot lhe chama, de ambas as personagens. Frank Kermode observa que «*Middlemarch* é tanto um livro sobre o casamento nos seus aspectos sociais como *O Arco-Íris*¹ é um livro sobre o casamento nos seus aspectos espirituais». Fitzgerald parece ter almejado ambos os aspectos; porém, ao lhe faltar a extraordinária inteligência de Eliot e a profética penetração de espírito de Lawrence, ele acabou por falhar – embora *Terna É a Noite* constitua um falhanço grandioso. Diver podia muito bem ser o tema da afirmação magnífica de George Eliot de que Lydgate busca «a imaginação que revela as acções subtis inacessíveis a qualquer tipo de lente, mas de que se podem ver os vestígios naquela escuridão exterior ao longo de caminhos extensos de sucessão obrigatória através da luz interior que é a derradeira purificação da Energia, capaz de limpar mesmo os átomos etéreos no seu espaço idealmente iluminado».

Esta é a versão de George Eliot do Paraíso de Dante, expressa sob a forma de uma peregrinação secular idealizada, e é esta a visão que Lydgate e Diver são incapazes de alcançar. No seu fracasso, Lydgate antecipa mais uma vez o protagonista de *Terna É a Noite*, que acaba a exercer medicina numa qualquer cidade dos Finger Lakes, na reserva ocidental do estado de Nova Iorque. Escutamos o colapso de Lydgate no Capítulo LXXVI, quando este diz a Dorothea:

É para mim bastante claro que não devo encarar outra solução a não ser abandonar Middlemarch logo que me seja possível. Durante muito tempo, no melhor dos casos, não terei condições para ganhar a vida aqui, e... e é mais fácil levar a cabo as transformações necessárias num sítio novo. Devo fazer aquilo que os outros homens fazem, e pensar no que mais agrada ao mundo e me pode render dinheiro; procurar uma pequena aberta na multidão de Londres, e avançar por mim; estabelecer-me numa estância balnear, ou ir para uma cidade do Sul repleta de ingleses ociosos e aí mostrar os meus talentos – é nesse género de concha que devo entrar, nela tentando manter viva a minha alma.

É esta a queda de Lydgate; de uma busca paradisíaca do conhecimento ele cai num lugar onde a alma não pode ser mantida viva – nem, dentro em breve, o corpo. Um destino oposto vem a ter Dorothea, que sofre o purgatório de um casamento com o impotente Casaubon e sobrevive para casar com Ladislav, numa união que muitos críticos teimam em considerar que não é adequada a Dorothea, mas não é esse o julgamento que ela faz, nem, aliás,

O Arco-Íris [*The Rainbow*] de D. H. Lawrence, tradução de Maria Carlota Pracana (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994).

George Eliot. Impressivo e marcante como é Lydgate, sobretudo na sua queda, o romance pertence, no entanto, a Dorothea, e poderia ser chamado, com toda a propriedade, *Dorothea Brooke* em vez de *Middlemarch*. Virginia Woolf insistia no facto de que Dorothea constituía a porta-voz de todas as heroínas de Eliot:

É esse o problema delas. Não conseguem viver sem religião, e partem em busca de uma quando ainda são rapariguinhas. Todas possuem a funda paixão feminina pela bondade, o que faz com que o lugar que cada uma delas ocupa, com aspiração e agonia, se torne o coração do livro – tranquilo e isolado como um lugar de culto, mas em que ela já não sabe a quem orar. O seu objectivo procuram-no elas na aprendizagem; nas vulgares tarefas da condição de mulher; nas ocupações mais amplas da sua espécie. Elas não encontram aquilo que procuram, e isso não nos surpreende. A antiga consciência da mulher, carregada de sofrimento e sensibilidade, e muda durante tanto tempo, dá a impressão de nelas estar cheia, de ter transbordado, de ter soltado uma exigência de qualquer coisa – que elas mal sabem o quê –, de qualquer coisa que é talvez incompatível com os factos da existência humana. George Eliot era dona de uma inteligência demasiado forte para falsificar esses factos e de um humor demasiado amplo para suavizar a verdade – porque essa era uma verdade dura. Salvo no que diz respeito à coragem suprema da tentativa que elas levam a cabo, a luta termina, para as heroínas dela, em tragédia, ou num compromisso que ainda é mais deprimente.

George Eliot, mais uma vez, não teria ficado satisfeita com o julgamento de Virginia Woolf de que Dorothea acabou num compromisso ainda mais deprimente do que a tragédia, o que parece ser um julgamento demasiado severo do segundo marido de Dorothea, o bem-intencionado, embora algo tíbio, Will Ladislaw. Richard Ellmann, numa perspicaz especulação biográfica acerca de «Os Maridos de Dorothea», não descortina um protótipo único para o desprezível Casaubon, pseudo-erudito de todas as mitologias, mas sugere que o derradeiro modelo era um lado mais sombrio da própria Eliot, o resultado de um prolongado recalçamento sexual e das consequentes fantasias mórbidas. Igualmente interessante é a sugestão de Ellmann de que o Will Ladislaw fastidioso, idealizado, é não só uma versão de George Henry Lewes, o primeiro marido de Eliot, mas também de John Cross, mais de vinte anos mais novo do que ela, que veio a ser o seu segundo marido, nos últimos sete meses da vida dela. Tal como aconteceu com Dorothea, não se pode dizer que Eliot tenha tido alguém da sua estatura por marido; mas também, sem John Stuart Mill (que não estava disponível), onde é que poderia estar um tal par intelectual e espiritual? O extraordinário «Prelúdio» a *Middlemarch* contrasta Santa Teresa de Ávila com «as Teresas que vieram depois... sem a ajuda de

uma fé social e de uma ordem social coerentes que pudessem desempenhar a função do conhecimento para a alma fogosamente impaciente». No parágrafo final do «Prelúdio», Eliot profere um lamento poderosamente irónico, sombrio e agressivo para com ela própria e para com a sua Dorothea:

Houve quem sentisse que estas vidas confusas se devem à inconveniente indefinição com que o Poder Supremo dotou a natureza das mulheres: se houvesse um nível de incompetência feminina tão restrito quanto o saber contar até não mais de três, o lugar social da mulher poderia ser tratado com um rigor científico. Entretanto, a indefinição persiste, e os limites da variação são, na verdade, muito mais amplos do que alguém podia imaginar partindo da semelhança do penteado das mulheres e das suas predilectas histórias de amor em prosa e verso. Aqui e ali, um cisne ergue-se com dificuldade por entre os patinhos no lago escuro, e acaba por nunca encontrar o caminho da vida na companhia dos palmípedes da sua própria espécie. Aqui e ali, nasce uma Santa Teresa, fundadora de nada, cujo coração cheio de amor palpita e chora amargamente por uma bondade não alcançada; um coração que vacila e se dispersa por obstáculos, em vez de se fixar num qualquer feito memorável por muito tempo.

Que lugar n'«O Paraíso» teria Dante reservado para uma «fundadora de nada»? Feroz como era, George Eliot não é uma figura cómoda para as nossas críticas feministas actuais, nem mais nem menos que Jane Austen. Um ensaio de 1972 da autoria de Lee Edwards foi profético de muitos julgamentos que estavam por vir. Lucidamente consciente de que «*Middlemarch* é um romance acerca da força imaginativa», Edwards protestava vigorosamente contra a recusa de Eliot em dotar Dorothea de mais alguma da energia e vontade da romancista:

George Eliot não acabou por criar uma mulher que sabia antecipadamente que não gostava nem precisava de maridos, pois uma tal preferência forçá-la-ia à submissão ou à destruição. Tivesse George Eliot sido capaz de encontrar um qualquer sistema de valores segundo o qual uma mulher como essa pudesse viver, e talvez conseguisse de novo insuflar vida à imagem ressequida de Santa Teresa.

Dorothea, tanto quanto a criadora dela, não estava preparada para desistir do casamento; talvez *Middlemarch* pudesse ter sido um romance ainda mais forte se Eliot tivesse sido uma feminista radical; ou talvez não. Mas Eliot foi única, não no seu grau de emancipação, ou até na sua energia e vontade, mas no alcance e na força do seu intelecto. Deveria ela ter dotado Dorothea de uma mente comparável, em originalidade conceptual, à de Blake ou à de

Emily Dickinson? *Middlemarch* não é um *Retrato da Artista quando Jovem*; é o retrato de Dorothea Brooke, uma Santa Teresa protestante no seu potencial, mas vivendo num tempo e num lugar que conferiam um desígnio inadequado a uma mulher tão santa.

Lydgate busca o conhecimento científico e a fama que ele lhe pode trazer, mas o anseio de conhecer por parte de Dorothea é puramente espiritual. Contemplativa por natureza, Dorothea não pode ser um cruzado social ou um reformador político. Tal como Jane Austen, George Eliot era uma artista demasiado grande e uma ironista demasiado perspicaz para ser estropiada pelas estruturas sociais do seu tempo. Ambas as romancistas procuraram alcançar o bem do romance, residindo a diferença entre elas no facto de Eliot ter fundido as finalidades estéticas e morais mais abertamente do que Austen, e ambas possuíam um sentido moral mais informado do que aquele que hoje é comum entre nós. O hábil controlo que Eliot revela como narradora impede-a de escolher possibilidades para Dorothea que estejam pouco ao dispor da própria Eliot. Mordecai, o inflamado profeta judaico, diz a Daniel Deronda que «O princípio divino da nossa raça é acção, escolha, memória determinada». Eliot estava sublimemente dotada não só para escrever aquela frase, mas também para a viver, se bem que só em parte. Talvez a crítica feminista esteja justificada nos seus anelos de uma George Eliot mais feminista, mas a justificação não é em si mesma literária. Henry James profetizou a ambivalência das críticas feministas quando lamentou o desperdício da magnífica heroína, ao mesmo tempo que sublinhava que a imaginação do leitor exigia mais para Dorothea do que aquilo que George Eliot tenha decidido dar-lhe. Infinitamente astuta, Eliot havia antecipado todas essas queixas nos parágrafos finais do seu romance:

É certo que aqueles actos decisivos da sua vida não foram idealmente belos. Eles foram o resultado desencontrado de um impulso nobre e juvenil lutando por entre as condições de um estado social imperfeito, no qual os grandes sentimentos adquirem por vezes o aspecto do erro, e a grande fé o aspecto da ilusão. Porque não há ninguém cujo ser interior seja tão forte que o impeça de ser grandemente determinado por aquilo que existe fora dele. Uma nova Teresa dificilmente teria oportunidade de reformar a vida monástica, do mesmo modo que uma nova Antígona consumiria a sua piedade heróica no arriscar de tudo por causa do funeral de um irmão: o meio que deu forma aos seus ardorosos feitos desapareceu para sempre. Mas nós, pessoas insignificantes, com as nossas palavras e os nossos actos quotidianos estamos a preparar as vidas de muitas Dorotheas, algumas das quais poderão vir a revelar um sacrifício muito mais triste do que o da Dorothea cuja história conhecemos. O seu nobre espírito tinha ainda os seus pontos de encanto, embora eles não estivessem muito à vista. A sua natureza copiosa, tal como o rio cuja força

quebrou, dispersou-se por canais que não tiveram grande nome na terra. Mas o efeito que ela teve naqueles que a rodeavam foi incalculavelmente difusivo: porque o bem crescente do mundo depende em parte de actos não históricos; e se as coisas não estão tão más para nós como poderiam estar, é em parte devido ao número daqueles que viveram fielmente uma vida oculta, e descansam em túmulos que ninguém visita.

Conheço poucas frases tão sábias e admoestadoras quanto «Porque não há ninguém cujo ser interior seja tão forte que o impeça de ser grandemente determinado por aquilo que existe fora dele». Os partidários e as partidárias do ressentimento não têm necessidade desta frase, mas eu tenho. Contudo, «grandemente» é muito preciso, e Eliot dá a entender que a força do ser interior também determina a amplitude do que esse «grandemente» poderá ser.

A sobredeterminação é uma verdade sombria, na vida tal como na literatura, e a luta agonística [*agon*]¹ da vontade e da energia individuais com as forças sociais e históricas é infinita em ambos os domínios. Dorothea escolheu não ser uma agonista, acreditando (com a sua criadora) que «o bem crescente do mundo depende em parte de actos não históricos».

James pode ter tido razão, pois a minha própria imaginação de leitor anseia por vezes por uma Dorothea cujos actos pudessem ter sido históricos. Mas James pode ter estado errado, pois quais são os actos históricos das suas heroínas mais fascinantes, Isabel Archer e Milly Theale? O romance canónico, no verão da sua existência, pode ter atingido o seu Sublime em *Middlemarch*, cujo efeito sobre os leitores se mantém «incalculavelmente difusivo».

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

14

Tolstoi e o Heroísmo

A MELHOR INTRODUÇÃO a Tolstoi que eu já encontrei é o volume intitulado *Reminiscências* (1921), de Máximo Gorki, que se baseia nas visitas por este feitas ao romancista de setenta e dois anos de idade que, no início de 1901, vivia na Crimeia, estava mal de saúde e havia sido há pouco tempo excomungado da Igreja Ortodoxa russa. Gorki expressa directamente as ambivalências que fluíam entre ele próprio e Tolstoi, as quais realçam aquela percepção da inquietadora estranheza ¹ de Tolstoi que continua ainda hoje a fazer-se sentir:

No diário que ele me emprestou para ler encontrei uma frase estranha, que me surpreendeu: «Deus é o meu desejo...

Quando lhe devolvi hoje o manuscrito perguntei-lhe o que é que ele queria dizer.

– Um pensamento inacabado – respondeu-me, franzindo os olhos sobre a página. – Eu devia ter querido escrever qualquer coisa do género: «Deus, é o meu desejo compreendê-lo... » Não, isso não... – Riu, enrolou o caderno e guardou-o no vasto bolso da sua bata. As suas relações com Deus são imprecisas e às vezes fazem-me pensar nas relações de dois ursos na mesma caverna².

«Inquietadora estranheza.» Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

Sigo a versão de «Reminiscências de Leão Nikolaevitch Tolstoi» da autoria de Daniel Gonçalves, in *Obras de Máximo Gorki*, Volume XII (Livraria Civilização, Porto, 1973). Qualquer nova ocorrência deste texto remete para esta versão.

A arguta citação que Gorki faz do provérbio capta as verdades ocultas do niilismo de Tolstoi, bem como a sua incapacidade de se submeter ao niilismo. O pensamento acabado do profeta-romancista identificou Deus com o desejo de não morrer. Imensamente corajoso como era, Tolstoi era movido não tanto pelo medo comum de morrer (ou da morte), mas pela sua própria extraordinária vitalidade e pelo seu extraordinário vitalismo, os quais não podiam aceitar o facto de se deixar de existir, em qualquer sentido. Mais uma vez, Gorki capta bem este aspecto:

Durante toda a sua vida temeu e odiou a morte, durante toda a sua vida o perseguiu o espectro da fome de Arzamas. Será possível que ele, Tolstoi, tenha de morrer? Os olhos de todo o mundo, o universo, estão postos nele. Fios vivos, palpitantes, estendem-se para ele desde a China, a Índia, a América; a sua alma pertence a todos os homens e a todos os tempos. Porque não haveria a natureza de abrir uma excepção às suas leis e outorgar-lhe – a ele unicamente entre todos os homens – a imortalidade física?

Poder-se-ia chamar ao anelo de Tolstoi um anseio apocalíptico, mais do que um desejo religioso. Ainda existem alguns tolstoianos espalhados pelo mundo, mas são hoje em dia difíceis de distinguir das muitas outras variedades do racionalismo espiritualizado. Tolstoi amava com fria paixão aquilo a que chamava Deus, uma paixão mais carente do que ardente. O seu Cristo era o pregador do Sermão da Montanha e nada mais, talvez até menos um deus que o próprio Tolstoi. Ao se ler Tolstoi acerca da religião, encontra-se um moralista severo, por vezes agressivo, para quem o que é edificante só surge se, tal como Gandhi, se colocar a não-violência acima de qualquer outro valor. Tolstoi foi pai de quinze filhos, mas as suas perspectivas sobre o casamento e a família são aflitivas, e a sua posição quanto à sexualidade humana é assustadoramente misógina. É claro que tudo isto é verdadeiro em relação ao Tolstoi discursivo, não em relação ao escritor de ficções, mesmo quando se trata do romance da fase tardia intitulado *Ressurreição*, ou de novelas de uma fase ainda mais tardia como *O Diabo* e a muito conhecida *Sonata a Kreutzer*. O dom narrativo de Tolstoi é tão poderoso e categórico que as digressões predicaes que ele faz não desfiguram muito a sua ficção nem a tornam tendenciosa.

Os críticos russos têm sublinhado que os romances e as histórias de Tolstoi retratam o familiar com um tal estranhamento que tudo parece cunhado pela primeira vez. Aquilo a que Nietzsche chamou «o poema primordial da humanidade», o cosmo tal qual nós decidimos vê-lo, é reperspectivado por Tolstoi. Quando o lemos incessantemente, não começamos tanto a ver aquilo que ele vê mas, antes, a dar-nos conta do quanto arbitrária tende a ser a nossa maneira de ver. O nosso mundo é muito menos rico que o dele, na medida em que Tolstoi consegue dar a entender, de uma maneira ou de outra, que

aquilo que vê é ao mesmo tempo mais natural e, contudo, mais estranho. Em virtude de a sua aparente simplicidade ser um tão grande triunfo retórico, demoramos algum tempo a compreender até que ponto é metafórico o seu conceito de natureza. Em inglês, a analogia mais clara é com o Wordsworth dos primeiros tempos, o de antes de «A Abadia de Tintern», em poemas como «Culpa e Mágoa», «A Casa em Ruínas», e «O Velho Mendigo de Cumberland». Nesses poemas, Wordsworth não tem necessidade de qualquer mito da memória ou do sentido coleridgiano de uma troca recíproca entre a mente humana e a natureza. Esterroando a sua visão das tristezas do homem e das mulheres naturais, a primeira poesia maior de Wordsworth é tolstoiana antes de Tolstoi, tornada simples através de uma intensidade tão engenhosa que quase esconde de nós o seu engenho. George Eliot, no que nela há de mais wordsworthiano, em *Adam Bede*, dá a impressão de ser curiosamente tolstoiana, uma impressão confirmada, aliás, pela admiração que Tolstoi tinha por aquele romance.

As sugestões de Wordsworth acerca daquilo a que chamou imortalidade vieram-lhe de recordações da sua própria infância, e embora estivessem destinadas a fenecer perante a luz do dia comum são elas que sustentam a sua piedade natural. Tolstoi não tinha semelhantes sugestões, e tentou procurar no camponês russo o equivalente da piedade natural. Seja o que for que ele tenha encontrado, não foi com certeza a tranquilidade que ele procurava. Racionalista demasiado severo para partilhar a fé da generalidade das pessoas, mesmo assim esforçou-se bastante por alcançar o amor delas por Deus. Uma vez que Tolstoi rejeitava todos os milagres, é bastante difícil definir aquilo que um Deus pleno de amor pode ter significado para ele. Gorki escreveu que Tolstoi «continuou a discorrer para explicar que a verdade era igual para todos – o amor de Deus; mas falou deste assunto num tom indiferente e fatigado». Noutra altura, Tolstoi disse a Gorki que a fé e o amor precisavam de coragem e ousadia – o que é algo que se encontra mais perto do *ethos* tolstoiano. Mas se o amor por Deus é em si uma audácia, quem salvará os temerosos? O que nos leva a admirar Tolstoi, nestes e noutros aspectos, é a sua originalidade ou estranhamento de temperamento. Os motivos dele raramente são os nossos. Coragem e ousadia são virtudes épicas, e a religião de Tolstoi (chamando-lhe assim) adquire as qualidades da sua arte, que possui tendências épicas em todos os pontos. Tolstoi consegue convencer-nos quando se compara a Homero, e convence-nos como nenhum outro escritor pós-homérico nos conseguiria convencer. Seja como profeta ou como moralista, Tolstoi permanece tanto uma figura épica como um criador de épica.

Terão alguma importância as crenças – morais, religiosas, estéticas – de Tolstoi? Se a pergunta se referir às crenças em si mesmas, a resposta será afirmativa em termos do passado, numa altura em que havia tantos tolstoianos, mas não nos nossos dias, em que ele deve ser lido na companhia de Homero, da

Javeísta, Dante e Shakespeare como talvez o único escritor pós-renascentista que consegue rivalizar com eles. Tolstoi sentir-se-ia muito infeliz com esse destino, pois tinha-se mais na conta de profeta que de contador de histórias. Mesmo como escritor, e embora pudesse encarar de bom grado a ideia de ter a *Iliada* e o Génesis por companheiros, ele continuaria a manifestar o seu desprezo por Dante e Shakespeare. Tolstoi nutria uma raiva muito particular contra *O Rei Lear*, se bem que tenha passado involuntariamente os seus últimos dias a fazer o papel de Lear, quando fugiu de casa num salto desesperado para uma liberdade de proscrito. Ele tinha um desejo irresistível de martírio, o qual lhe havia sido sempre negado pela astúcia do governo do czar, perseguindo os seus seguidores, mas recusando-se a tocar no sábio e no romanista épico mundialmente famoso, reconhecido, quase desde início, como o verdadeiro herdeiro e continuador de Pushkin, e por isso como o maior de todos os escritores de língua russa – uma eminência, aliás, que ele nunca virá provavelmente a perder. Talvez algo nele nunca tivesse abandonado o desejo de igualar, e mesmo de exceder, Homero e a Bíblia, apesar de a intensidade agonística se ter nele geralmente manifestado em termos de uma desconfiança na literatura, e mesmo como repúdio da esfera estética do valor.

No entanto, *O Que É a Arte?* (1896) – a sua feroz condenação da tragédia grega, de Dante, Miguel Ângelo, Shakespeare e Beethoven – é transgredida pelo espantoso *Hadji Murade*, uma novela que Tolstoi escreveu entre 1896 e 1904, mas que se manteve inédita até à altura da sua morte. Embora desaprovasse de vez em quando *Hadji Murade* por considerar esta obra uma satisfação excessiva dos seus próprios desejos, Tolstoi escreveu a história rascunho após rascunho, e sabia muito bem que se tratava de uma obra-prima que contrariava quase todos os princípios por si defendidos para uma arte cristã e moral. Hesitamos em colocar *Hadji Murade* acima de todos os outros conseguimentos de Tolstoi no domínio da novela, um género em que ele se notabilizou e que inclui obras tão extraordinárias quanto *A Morte de Ivan Ilitch*, *Senhor e Servidor*, *O Diabo*, *Os Cossacos*, *Sonata a Kreutzer* e *O Padre Sérgio*¹. Contudo, nem mesmo as duas primeiras obras desta lista me impressionam tanto quanto *Hadji Murade* me tem impressionado desde que a li pela primeira vez, há mais de quarenta anos. Ela é a minha pedra-de-toque pessoal para o sublime da prosa de ficção; aquela que considero ser a melhor história do mundo, ou pelo menos a melhor que eu já li até hoje.

Tenho defendido ao longo deste livro que a originalidade, no sentido do estranhamento, é a qualidade que, mais do que qualquer outra, torna uma obra canónica. O estranhamento de Tolstoi é ele próprio estranho, porque de início parece não ser, paradoxalmente, de modo algum estranho. Ouvi-

Para a tradução destes títulos sigo as versões contidas nas *Obras Completas de Tolstoi* (vários tradutores, Arcádia, Lisboa, 1972, sete volumes).

mos sempre a voz de Tolstoi a actuar como narrador, e essa voz é directa, racional, confiante e amistosa. Victor Shlovski, um dos maiores críticos russos modernos, observou que «a estratégia mais comum de Tolstoi é a de recusar reconhecer um objecto, a de o descrever como se ele estivesse a ser visto pela primeira vez». Esta técnica de estranhamento, combinada com a tonalidade de Tolstoi, redundando na feliz convicção do leitor de que Tolstoi o habilita a ver tudo como se da primeira vez se tratasse, ao mesmo tempo que também lhe dá a sensação de já ter visto tudo. Estar ao mesmo tempo afastado e na sua própria casa afigura-se bastante inverosímil, mas é essa a atmosfera incomparável de Tolstoi.

Como é que a ficção pode ser simultaneamente estranha e natural? Julgo que se podia dizer que as ficções mais elevadas – *A Divina Comédia*, *Hamlet*, *O Rei Lear*, *Dom Quixote*, *Paraíso Perdido*, *Fausto*, *Parte II*, *Peer Gynt*, *Guerra e Paz*, *Em busca do Tempo Perdido* – fundem esses atributos antitéticos. Elas abrem-se a uma vastidão de perspectivas, talvez criem mesmo essas perspectivas. Mas não existem muitas novelas capazes de conter antinomias desconcertantes. *Hadji Murade* é uma obra tão estranha quanto a *Odisseia*, e tão familiar quanto Hemingway. Quando a história de Tolstoi se conclui com o último combate heróico de Hadji Murade – dele e de (literalmente) uma mão-cheia de dedicados companheiros – contra um numeroso grupo de inimigos, somos levados a recordar aquele que é para mim o episódio mais memorável de *Por Quem os Sinos Dobram*¹: a resistência derradeira que El Sordo, com um punhado de partidários seus, oferece aos fascistas infinitamente mais numerosos e bem armados. Hemingway, que foi sempre um ávido estudante de Tolstoi, imita brilhantemente o seu grande modelo. Contudo, Hadji Murade também vive e morre como o herói épico arcaico, combinando em si todas as virtudes e nenhum dos defeitos de Odisseu, Aquiles e Eneias.

Quase tudo quanto se pode dizer que Ludwig Wittgenstein e Isaak Babel possuem em comum é que ambos têm origens judaicas muito diferentes, mas fico fascinado quando verifico que tanto um como outro partilham um grande respeito por *Hadji Murade*. Wittgenstein ofereceu um exemplar da obra ao seu discípulo Norman Malcolm na altura em que este ia cumprir o serviço militar, dizendo-lhe que havia muito a tirar dela. Babel, relendo o livro enquanto continuava a viver a sua época de dificuldades, tornou-se quase rapsódico: «Aqui, a descarga eléctrica partiu da terra, passou pelas mãos e foi direita ao papel, sem qualquer tipo de isolamento, arrancando todas as camadas exteriores com um sentido de verdade.»

Um livro que desencadeou em Babel e Wittgenstein homenagens tão invulgares quanto as deles toca claramente o universal, o que foi sempre o dese-

¹ *Por Quem os Sinos Dobram* de Ernest Hemingway. Sigo a tradução de Monteiro Lobato (Círculo de Leitores, Lisboa, 1981).

jo de Tolstoi. Henry James, que preferia grandemente Turgueniev a Tolstoi, dificilmente se teria referido a *Hadji Murade* como um «monstro frouxo, descambado», que era a sua característica descrição de *Guerra e Paz*. Um exame atento de *Hadji Murade* revela o que faz de Tolstoi o mais canónico de todos os escritores do século XIX, uma figura quase solitária, mesmo nessa época imensamente rica de arte democrática.

HADJI MURADE é, primeiro que tudo, História, mas não é apropriado considerá-la como ficção histórica, mesmo no sentido em que *Guerra e Paz* pode ser chamado de romance histórico. Não há reflexões históricas em *Hadji Murade*, que é um puro contar de uma história; e, no entanto, aquilo que acontece no livro não é, rigorosamente falando, invenção de Tolstoi, pelo menos no seu âmago. Ao ler a novela juntamente com a obra de J. F. Baddeley *The Russian Conquest of the Caucasus* [«A Conquista Russa do Cáucaso»] (1908), vejo-me a ter de me confrontar novamente com o paradoxo de que Tolstoi dá a impressão de seguir os factos mesmo quando parece seguir a natureza, e contudo o seu *Hadji Murade* é inquietadoramente estranho¹, pertencendo à épica mítica e não à crónica. Ao longo da primeira metade do século XIX, o Império Russo lutou sem descanso para conquistar os muçulmanos das montanhas e florestas caucasianas. Unidos numa guerra santa contra os Russos, os Caucasianos foram, por fim, liderados pelo imã Schamyl, cujo subordinado militar mais eficiente era Hadji Murade, lendário já muito antes da sua morte em combate. Em Dezembro de 1851, incompatibilizado com Schamyl, Hadji Murade passou-se para os Russos. Quatro meses mais tarde, em Abril de 1852, tentou cortar com estes, foi perseguido e morreu a lutar num desesperado combate derradeiro.

O biógrafo e tradutor de Tolstoi, Aylmer Maude, descobre a origem fundamental de *Hadji Murade* numa carta escrita por Tolstoi em 23 de Dezembro de 1851, pouco antes de ter começado a participar, como oficial de artilharia, na guerra contra Schamyl:

Se quiseres mostrar que estás bem informado acerca do Cáucaso, podes contar que um tal Hadji Murade (que é o segundo homem mais importante a seguir ao próprio Schamyl) se rendeu há alguns dias atrás ao governo russo. Ele era o líder temerário e o «bravo» de toda a Circássia, mas foi levado a cometer uma acção ruim.

Meio século mais tarde, Tolstoi não apresenta o mais pequeno julgamento de que qualquer das acções de Hadji Murade é ruim, ou que pudesse até ser ruim. Comparado com quem quer que seja na novela – sobretudo com os líderes rivais, Schamyl e o czar, Nicolau I –, Hadji Murade é totalmente

«Inquietadoramente estranho» [*uncanny*]. Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

heróico. Se bem que Tolstoi nunca se queixe de qualquer aspecto de Homero, Hadji Murade constitui, na visão que Tolstoi tem dele, uma crítica vigorosa do herói homérico. As qualidades admiráveis que Homero divide por Aquiles e Heitor reúnem-se no herói de Tolstoi, o qual não manifesta a raiva assassina de Aquiles contra a mortalidade nem o colapso de Heitor numa aceitação passiva do fim.

Magnífico na sua sensação de força, tal como Aquiles, Hadji Murade é ponderado, inequívoco, enérgico sem ferocidade. Mais sublimemente vital do que Aquiles, equipara-se a Odisseu em habilidade e diplomacia. Tal como Odisseu, ele deseja regressar a casa para junto da mulher e dos filhos. Falha na sua demanda, ao contrário de Odisseu, mas Tolstoi dá-nos uma apoteose do herói, não um lamento pela sua derrota. Nenhuma outra figura central em Tolstoi é objecto de um relato tão enternecido e copioso quanto Hadji Murade, e não estou certo se haverá um equivalente do herói tártaro em toda a literatura ocidental. Quem mais nos deu o homem natural como protagonista triunfante, rico tanto em coragem como em astúcia? Homem do povo, o Nostromo de Conrad é uma figura grandiosa, mas é concebida de uma maneira muito menos imaginativa do que Hadji Murade. O líder temerário de Tolstoi é tão astuto quanto o próprio Tolstoi, e tem uma morte digna, tão esplendorosamente heróica quanto a morte de Nostromo é irónica.

Não pode ser irrelevante que Tolstoi, no início de 1902, tenha estado quase a morrer. A doença regrediu no princípio de Abril, tendo-lhe permitido retomar a revisão de *Hadji Murade*. Essa suspensão está reflectida na morte do protagonista, que morre em representação da morte do seu autor, digamos assim. Tal como o novelista talvez tenha compreendido, num determinado nível ele *era* Hadji Murade, ou melhor, o herói é uma versão shakespeariana de Tolstoi num triunfo irónico do dramaturgo sobre o escritor que mais o caluniou.

Hadji Murade é certamente a história mais shakespeariana de Tolstoi, tanto na sua galeria de ricas caracterizações como na extraordinária amplitude das suas simpatias dramáticas e como, sobretudo, na representação da mudança do seu protagonista central. Tal como Shakespeare, o Tolstoi que narra a história de Hadji Murade é ao mesmo tempo toda a gente e ninguém, tanto interessado como desinteressado, profundamente envolvido e, contudo, desapaixonado. Tolstoi aprendeu com Shakespeare (ele negaria tal coisa, claro) a arte de justapor cenas muito diferentes de maneira a conseguir continuidades mais complexas do que as possibilitadas por uma simples progressão. Encontramos Hadji Murade em contextos que ele nunca conheceu, e deleitamo-nos com o seu domínio de situações e pessoas.

Tolstoi atacou absurdamente Shakespeare por este ser incapaz de dotar as suas personagens com individualidade de linguagem, o que é pouco mais ou menos o mesmo que dizer que Bach não era capaz de compor uma fuga.

Mais alguns conhecimentos de inglês não trariam mais luz a Tolstoi; a sua fúria contra Shakespeare era defensiva, se bem que, provavelmente, ele não o soubesse. Só Falstaff era do seu agrado, enquanto Lear, sobretudo Lear, o fazia perder a cabeça com o desdém que sentia por ele. É penoso falar das imitações de Tolstoi, mas elas só existem se o compararmos com Shakespeare. A sua personagem mais forte, Ana Karenina, tem em si profundos vestígios de Shakespeare, por causa dos quais Tolstoi, que a ama, não lhe perdoará. Na medida em que não é hiperbólico afirmar que Tolstoi odiava deveras Shakespeare, é tão-só justo acrescentar que ele também o temia. Thomas Mann pensava que Tolstoi identificava secretamente Shakespeare com a natureza, identificando-se a si mesmo com o espírito. Porque o moralismo está de novo em voga nas nossas universidades, ainda viremos a ter aplausos para a escolha que Tolstoi fez de Harriet Beecher Stowe, colocando-a acima de Shakespeare. Novos-historicistas, feministas e marxistas deviam preferir *A Cabana do Pai Tomás* a *O Rei Lear*, tal como Tolstoi o fez de modo pioneiro.

Hadji Murade é a mais grandiosa exceção do Tolstoi da última fase, pois é aqui que o velho xamã rivaliza com Shakespeare. A extraordinária faculdade que Shakespeare possui de dotar mesmo as personagens infimamente menores com um ser exuberante, de as encher de vida, é astutamente absorvida por Tolstoi. Em *Hadji Murade*, toda a gente está vividamente individualizada: Schamyl; o czar Nicolau; Avdeev, o desafortunado soldado morto numa escaramuça; o príncipe Vorontsov, a quem Hadji Murade se rende; Poltoratsky, um comandante de companhia; e o pequeno grupo de seguidores de Hadji Murade: Eldar, Gamzalo, Khan Mahoma e Khanefi. O catálogo afigura-se interminável, tal como numa das peças maiores de Shakespeare. Há ainda o Vorontsov mais velho, comandante do exército russo, e o seu ajudante-de-campo, Loris-Melikov, que tem Hadji Murade à sua guarda, bem como Butler, um heróico oficial que é capaz de admirar as qualidades do chefe tártaro. Também brilhando no seu poder de persuasão, encontram-se as duas mulheres que mais vezes aparecem na história: a princesa Marya Vasilevna, esposa do Vorontsov mais novo, e Marya Dmitrievna, amante de um oficial subalterno.

Estas quinze personagens, e uma dúzia de outras menores do que elas, são todas esboçadas com uma precisão e um prazer shakespeareanos que fornecem uma moldura para fazer realçar Hadji Murade, o qual passamos a conhecer como conhecemos os grandes guerreiros de Shakespeare: Otelo, Antônio, Coriolano, ou o bastardo Faulconbridge de *Rei João*. Na verdade, passamos a conhecer mais profundamente Hadji Murade do que conseguimos conhecer Ana Karenina, que está muito próxima de Tolstoi. Por uma vez, à maneira de Shakespeare, Tolstoi fala através de uma voz que não é, de forma alguma, a sua voz, e desempenha o grande papel de Hadji Murade: o homem natural como herói épico.

O Hadji Murade histórico é e não é o Hadji Murade de Tolstoi. Segundo a versão de J. F. Baddeley, o herói tártaro é talvez ainda mais corajoso e audacioso, mas mais sombriamente desumano. Hadji Murade é um ávare do Daguestão, uma nação das montanhas, e combateu primeiro contra o muridismo, o movimento de massas do revivalismo místico muçulmano que desencadeou uma guerra de sessenta anos entre russos e ávares. A crónica de Baddeley acerca da carreira de Hadji Murade, embora meramente factual, lê-se como uma ficção de fantasia. Após ter matado o líder dos Múridas, o imã Hamyad, o herói juntou-se aos Russos, depois foi traído pelo líder dos Ávares e falsamente denunciado aos Russos como seguidor de Schamyl, o novo imã. Hadji Murade escapou dos Russos saltando de um alto precipício e, tendo conseguido sobreviver, passa-se para os Múridas, onde as suas capacidades cedo fizeram dele o principal subordinado de Schamyl. Magnífico tanto em ataques de surpresa como em batalhas campais, a fama em vida do herói provocou a inveja de Schamyl, que condenou à morte o seu melhor soldado com o intuito de salvaguardar os interesses da sucessão dinástica. Não tendo outra opção, Hadji Murade passa-se de novo para os Russos, tal como o faz no começo da novela de Tolstoi. Cuidadoso como era quanto a ser fiel aos factos, Tolstoi acreditou em Hadji Murade, e não permitiu que as sombras da ambição se imiscuissem na luz intensa da glória do herói.

A NOVELA DE TOLSTOI abre com um breve prelúdio, no qual, ao regressar de um passeio, o narrador colhe, com grande dificuldade, «um belo cardo cor-de-rosa, da espécie que se chama entre nós o cardo-tártaro¹». O cardo é já nesta altura o emblema implícito de Hadji Murade: «Mas que energia a desta planta, e que força de vida! Como o cardo se defendeu bravamente, e como vendeu cara a sua existência.» De cada vez que leio este prelúdio fico sempre maravilhado com o facto de que o simbolismo demasiado óbvio não me parece que seja um defeito estético. Mas, logo a seguir, tenho em consideração que tudo em *Hadji Murade* é admiravelmente óbvio. Não há surpresas ou mudanças inesperadas em parte alguma da história; na verdade, frequentemente Tolstoi deixa-nos saber com antecedência tudo o que vai acontecer. Esta técnica atinge o ponto mais alto da subversão narrativa quando nos é mostrada a cabeça decepada do herói antes de a história se concluir com um relato detalhado da resistência derradeira de Hadji Murade. É como se Tolstoi assumisse que nós já conhecemos a história, e contudo a novela abstém-se de reflectir acerca dos sentidos da história; não são retiradas ilações morais, e nenhum aspecto polémico é instigado. Aquilo que evidentemente importa

Sigo a versão portuguesa da autoria de António Sérgio *Hadji Murade (O Demónio Branco)*, in *Obras Completas de Tolstoi*, Volume I. Qualquer nova ocorrência desta novela de Tolstoi remete para esta versão.

não é a acção nem o *pathos*, mas tão-só o *ethos* do herói, a revelação que nós recebemos do carácter de Hadji Murade.

Apesar da sua perspicácia e ousadia, o herói está condenado desde o início, encurralado entre dois déspotas perversos, Schamyl e o czar Nicolau. O seu destino último está, portanto, sobredeterminado; os Russos não confiam nele o suficiente para lhe permitirem liderar um levantamento contra Schamyl, mas Hadji Murade tem de tentar salvar a sua família, mantida refém pelo imã. Por isso, também ele, tal como Tolstoi e o leitor, sabe como a história tem de acabar, como todas as histórias têm de acabar quando dizem respeito ao destino final do herói. Mas Hadji Murade não é o Ulisses de Dante nem qualquer outro herói épico apanhado na armadilha de um universo tardiamente moral. Ele é um protagonista shakespeariano cujo *ethos* mais profundo é a capacidade de mudança interior, fortalecido pela oposição ao que o deve destruir, tal como António está finalmente humanizado quando o deus Hércules o abandona. Ao contar a história de Hadji Murade, Tolstoi fica tão fascinado pela arte do contador de histórias que se liberta das doutrinas tolstoianas, e abraça, antes, a pureza da arte e da sua práxis.

Numa tarde fria de Novembro, Hadji Murade, embuçado e acompanhado unicamente pelo seu *murid* Eldar, cavalga até uma aldeia tártara situada a cerca de quinze milhas das linhas russas. É ali que irá ficar a saber se os Russos o recebem ou não, agora que ele está em fuga do imã Schamyl, um imã que para onde ia, e segundo Baddeley, se fazia sempre acompanhar de um carrasco empunhando um machado. A atmosfera criada pelos parágrafos iniciais da narrativa de Tolstoi ajuda a fazer-nos crer naquilo que, segundo julgo, Wittgenstein mais admirava em *Hadji Murade*: um herói trágico que simultaneamente estimula e apazigua o nosso cepticismo acerca da adequação da tragédia à natureza.

Laura Quinney, num excelente trabalho intitulado *The Grimness of the Truth* [«O Lado Sombrio da Verdade»], aplica ao Dr. Johnson e a Shelley a atitude dialéctica de Wittgenstein face ao sentido trágico da vida. Wittgenstein, que estava fascinado por Tolstoi e Dostoievski, antitéticos como eles são, dá a impressão de ter encontrado em ambos algo da sua própria ambivalência acerca da tragédia. Shakespeare perturbou Wittgenstein, que aparentemente temia quase tanto o autor dramático de *Hamlet* e *O Rei Lear* quanto Tolstoi. Se somos cépticos em relação à tragédia e, contudo, ansiamos por ela – como acontecia com Tolstoi e Wittgestein, apesar deles próprios –, então Shakespeare constituirá o nosso maior problema, porque ficamos ressentidos do facto de que a tragédia parece vir até ele tão facilmente quanto a comédia ou o *romance*¹. Tolstoi, em particular, não podia perdoar o que

«Romance» corresponde ao inglês *romance*, e não a *novel*. Acerca desta questão veja-se a nota da p. 142.

aconteceu n'*O Rei Lear*, e pode muito bem ser que *Hadji Murade*, apesar de todos os seus shakespearianismos inconscientes, constitua uma crítica do modo como o herói trágico de Shakespeare põe à solta forças que estão para além da experiência humana. Na medida em que tem de ser sempre como ele mesmo, isto é, o mais valente dos tártaros, Hadji Murade não se pode salvar a si mesmo, mas não combate nem invoca forças demoníacas. Ele é trágico só porque é heróico e natural, tendo todavia de enfrentar coisas impossíveis. Recordo-me, a este propósito, de Gorki, porque o seu diálogo com Tolstoi deixa-me maravilhado com o facto de que, naquele momento, Tolstoi poderia estar imerso no trabalho de conclusão de *Hadji Murade*:

Obtemperei que todos os escritores inventavam em certa medida, exibindo as personagens como gostariam que elas tivessem sido na vida real. Disse-lhe também que gostava de pessoas activas, de pessoas dispostas a opugnam os males da vida com todas as suas forças, mesmo pela violência.

– Mas a violência é o pior dos males! – exclamou Tolstoi pegando-me no braço. – Como é que tenciona sair desse dilema, escreba? *O Meu Companheiro de Jornada...* isso não é invenção, é bom porque não é inventado. É quando você desata a pensar que as suas personagens se transformam em cavaleiros de balada, em Amadises...

O cavaleiro andante de Tolstoi, o seu Amadis de Gaula, é, claro, o magnífico e muito violento (quando tem de ser) Hadji Murade, o herói que o romancista inventou e não inventou. Como profeta da não-violência, Tolstoi está simplesmente ausente da feroz narrativa que escreve para o líder tártaro. Qual é o Tolstoi mais verdadeiro? O contador da história de *Hadji Murade* ou o visionário moral de *A Confissão* e *O Que É a Arte*? Hesitamos em declarar que havia dois Tolstois, sendo cada um deles a antítese do outro. Como é que a passagem que se segue não pode deixar de ser do Tolstoi que mais importa, o Tolstoi canónico?

Os olhos dos dois homens encontraram-se. Significavam entre si muita coisa que os vocábulos não poderiam exprimir e que diferiam de todo em todo do que diziam um ao outro com a assistência do intérprete. Mudamente, os dois olhares comunicavam-se com verdade absoluta. Exprimia o de Vorontsov que a velha raposa que era o Murade não acreditava uma só palavra de quanto dissera Hadji Murade, sabendo que este seria sempre um inimigo do poderio russo, e que, se se rendera, é porque a isso o impelia uma necessidade absoluta. Hadji Murade, por seu lado, compreendia isto à maravilha; e os seus olhos diziam assim: «O diabo deste velho só da morte se deveria ocupar, e não da guerra e da política! Mas junta à velhice a velhacaria e preciso de tomar cautela!» E Vorontsov, mantendo as próprias impressões, adivinhava o sentir

de Hadji Murade: o que o não impedia de replicar a este de maneira que lhe parecia útil ao êxito final da sua campanha.

Tolstoi é também o homem idoso que afasta de si o pensamento acerca da sua própria morte, pensando, em vez disso, acerca da guerra. Tal como Homero, Tolstoi não celebra nem deplora a batalha; ambos aceitam a batalha como a lei básica da vida. Interrogamo-nos de novo acerca de Tolstoi e da não-violência; mas o que tem a não-violência a ver com o Cáucaso de Vorontsov e Hadji Murade? A batalha é o escape em *Hadji Murade*, a única saída num mundo que oscila entre as perfídias de Schamyl e Nicolau. Muito claramente, escrever *Hadji Murade* constitui um escape, a melhor de todas as indulgências para o velho Tolstoi, que todavia disse a Gorki: «Os heróis são mentiras, invenções; o que há apenas são seres humanos, pessoas ... e é tudo!»

Se não é um herói, quem é então Hadji Murade? Talvez seja, em parte, um substituto da juventude há muito perdida de Tolstoi, mas isso só por si não explica as diversas excelências do guerreiro tártaro. Quando comparados com Hadji Murade, os protagonistas dos maiores romances de Tolstoi têm, de repente, menos vida e deixam de nos tocar tão completamente. Há algo em cada leitor que busca uma personagem fictiva que seja tão adequada ao mundo desse leitor quanto o é Hadji Murade. Mais do que qualquer outro escritor desde Shakespeare, Tolstoi teve o dom de representar a luta pelo poder num mundo em conflito, e Hadji Murade merece ser comparado a António, de *António e Cleópatra*, ou ao Nostromo de Conrado. Tal como Shakespeare, Tolstoi é ao mesmo tempo frio quanto à luta agonística [*agon*]¹ do seu herói, e profundamente compreensivo quanto ao destino iminente do herói.

Há um elemento adicional na relação de Tolstoi com Hadji Murade, algo maravilhosamente pessoal que se orienta no sentido de uma verdadeira identificação. As circunstâncias obrigaram Hadji Murade a transformar-se num proscrito, se bem que num digno e mesmo honrado fugitivo. Embora esplendidamente adequado ao seu contexto, Hadji Murade tem consciência de que, no que a ele diz respeito, o contexto se está a dissolver, deixando-o sozinho (exceptuando o punhado de homens que o acompanha). O cheiro forte do momento final paira por toda a história de Tolstoi, tal como impregna todos os aparecimentos do herói em *António e Cleópatra*. Encurralado entre Schamyl e o czar, Hadji Murade tem unicamente a derradeira liberdade de morrer corajosamente, com a sua identidade não só ilesa mas também fortalecida.

Não pode ser acidental que o Javé da escritora J e o Lear de Shakespeare fossem as duas personagens literárias com as quais Tolstoi mais se parecia embora ele preferisse que as suas parecenças fossem mais com Hadji Murade, um guerreiro valente e cheio de recursos, não com um irascível deus-rei.

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

Thomas Mann, no extravagante ensaio *Goethe e Tolstoi*, confirma este ponto, embora à revelia do que era sua intenção fazer:

Detectámos a mesma energia animal em Tolstoi; em quem, na verdade, ela se manteve até a uma velhice desprovida da dignidade, do equilíbrio e da gravidade formal do último período de Goethe. Tal facto não deve surpreender ninguém. Com efeito, quem porá em dúvida que Goethe levou uma vida mais séria, mais árdua, mais exemplar do que o sucateiro eslavo; ou que as suas actividades culturais exigiam uma abnegação, uma contenção e uma disciplina muito mais genuínas do que os completamente inúteis esforços de espiritualização de Tolstoi, grudados como sempre estavam a uma saca de absurdo fantástico. O charme aristocrático de Tolstoi era, e é assim que Gorki o descreve, o de um nobre animal. Ele nunca conseguiu alcançar a dignidade do homem civilizado, do homem que triunfa sobre a adversidade¹.

Uma boa resposta a isto foi dada por John Bayley, ao observar que tanto Goethe como Tolstoi eram egoístas gigantescos, mas de tipos muito diferentes: «Se Goethe não se importava com outra coisa a não ser com ele mesmo, Tolstoi não *era* outra coisa senão ele mesmo; e o sentido que tinha daquilo que o esperava e daquilo que a vida veio a significar para ele, é, em conformidade, mais íntimo e mais comovente.»

Tolstoi, tal como o seu Hadji Murade, não era outra coisa senão ele mesmo. Mann provavelmente teria encarado Hadji Murade como um outro nobre animal, desprovido de dignidade civilizada, fossem quais fossem as circunstâncias adversas. Como grande ironista que era, Mann confrontou-se aqui com aquilo que estava para além dos poderes artísticos dele próprio. Aquilo que mais importa em Hadji Murade é a sua dignidade estética, que transcende tudo quanto possamos descobrir em qualquer das personagens de Mann. Com a questão da dignidade estética, passamos para o combate derradeiro e para a morte de Hadji Murade, que é talvez a mais bela das epifanias fictivas de Tolstoi.

UMAS DAS DIFERENÇAS entre Tolstoi e Hadji Murade reside no facto de que o herói checheno ama o seu filho e as suas mulheres, e morre numa tentativa desesperada de conseguir chegar a uma posição que lhe permita salvá-los da vingança de Schamyl. É duvidoso que Tolstoi tenha alguma vez amado alguém, incluindo os seus filhos. Nem mesmo Wordsworth ou Milton, nem mesmo Dante, podiam igualar-se a Tolstoi como grande

Há uma versão, da autoria de José Martins Garcia, deste ensaio de Thomas Mann: *Goethe e Tolstoi* (Arcádia, Lisboa, 1976). Contudo, as discrepâncias entre as duas versões são tão grandes que decidi pôr de parte a versão portuguesa e traduzir o que se encontra no texto de Harold Bloom.

solipsista. Os escritos religiosos e morais de Tolstoi nada mais são que confissões do seu solipsismo; porém, que leitor de *Guerra e Paz* ou de *Hadji Murade* desejaria que Tolstoi tivesse estado menos obcecado por si mesmo? Nada se consegue de graça, e alguns escritores fortes (mulheres e homens) não conseguem alcançar o esplendor estético sem solipsismo. Shakespeare, tanto quanto podemos afirmar, pode ter sido um dos poetas menos solipsistas. Chaucer parece rivalizar com Shakespeare neste feliz aspecto, e por vezes sou tentado a jogar um jogo de salão em que se divide os escritores maiores na base do seu grau de solipsismo. Será que o solipsismo faz alguma diferença? Nenhuma, se nos reportarmos à eminência relativa desses escritores; no entanto, ele parece estar relacionado, de facto, com uma diferença em espécie. Joyce foi um solipsista monumental, enquanto Beckett parece ter sido um dos homens mais altruístas. O contraste entre *Finnegans Wake* e a trilogia de Beckett (*Molloy*, *Malone Está a Morrer* e *O Inominável*¹) tem algo a ver com o rodeio que Beckett faz do seu precursor, mas tem ainda mais a ver com os sentidos impressionantemente diferentes que eles têm dos outros eus.

Ao contrário de outros protagonistas masculinos de Tolstoi, Hadji Murade possui um sentido preternatural da realidade dos outros eus. Sem esse sentido, há muito que ele teria morrido; mas a consciência por ele possuída é muito mais do que uma mera precaução, como é evidenciado pela sua afectuosa relação com Butler, cuja visão romântica e cujo vício do jogo possuem tonalidades do serviço militar do jovem Tolstoi no Cáucaso. Se, num determinado aspecto, o isolamento trágico de Hadji Murade projecta o próprio dilema de Tolstoi, a generosidade de sentimentos do jovem guerreiro tártaro introjecta uma qualidade que o romancista percebia faltar a si próprio. Sem dúvida que a intrepidez militar do seu herói era também um atributo com o qual Tolstoi se procurava identificar. John Bayley sintetiza o serviço militar de Tolstoi como «tendo consistido quase inteiramente em conversas e em momentos dedicados à composição de histórias, na caça às lebres e aos faisões, no namoro de raparigas cossacas e no tratamento de gonorreia na estância termal da região». Tal como Bayley acrescenta de modo encantador, esta experiência é semelhante às activas proezas militares de Hemingway, cuja carreira constituiu sempre uma constrangida luta agonística [*agon*] com a de Tolstoi. Ambos os romancistas levaram a auto-idolatria até às mais distantes regiões da sua arte, investindo os seus eus na natureza das coisas de maneira a que estes penetrassem maciçamente naquilo que Freud designou por «teste de realidade» – embora sem a sabedoria freudiana final de se familiarizarem com a necessidade de morrer.

Molloy (tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial Presença, Lisboa, s/d). *Malone Está a Morrer* [*Malone Dies*] (sigo a versão de Miguel Serras Pereira, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993).

Hadji Murade, magnífico no seu último combate como em toda a sua vida, manifesta aquela sabedoria como só os trágicos heróis e heroínas de Shakespeare o fazem, lutando até ao fim e morrendo provocadoramente, mas com elegância. Na última madrugada da sua vida, quando a luz já despon-ta mas o Sol ainda não se levantou, Hadji Murade manda vir o seu cavalo, e parte acompanhado pelos seus cinco homens de confiança e por uma guarda de cinco cossacos. Tendo neutralizado e matado estes cossacos, tanto Hadji Murade como os seus homens não conseguem, porém, escapar à multidão de outros cossacos, nem à milícia tártara ao serviço dos Russos, que os cercam. Após um feroz tiroteio, o fim chega para Hadji Murad:

Segunda bala atingiu Hadji Murade, no lado esquerdo. Estendeu-se no fundo do barranco, tirou de novo um pedaço de lã do forro do *bechmete*, e fechou a ferida. Mas sentiu que ia morrer. Todas as lembranças e imagens desfilaram diante dele com extraordinária rapidez. Ora revia o jovem Abu Nutsal, com o punhal numa das mãos, retendo com a outra a face golpeada e precipitando-se contra o inimigo; ora visionava o velho Vorontsov exangue e fraco, que lhe aparecia com a face branca e cheia de astúcia, e falando com voz suave; depois via o filho Yusuf, a mulher, Sofiat, e depois ainda o rosto pálido de Schamyl, com a barba ruiva, os olhos semicerrados. Todas essas imagens lhe atravessavam o espírito sem acordar nele sentimento algum – nem dó, nem repulsa, nem simpatia ou afeição. Tudo lhe parecia insignificante, sem comparação ao que ia começar – ou, antes, já havia começado para ele.

E, no entanto, o seu corpo robusto persistia na obra começada. Recolhendo as últimas forças, o moribundo levantou-se por detrás da trincheira e disparou um tiro de pistola sobre um homem que se achava perto, atingindo-o no peito. O homem caiu. Então Hadji Murade arrastou-se para fora do barranco, e, coxeando com grande esforço, dirigiu-se para o inimigo de punhal na mão. Novos tiros detonaram. Cambaleou, caiu. Vários milicianos se precipitaram sobre ele com gritos de triunfo. Mas esse corpo, que já parecia cadáver, começou a mover-se. Foi primeiro a cabeça rapada, descoberta e sangrenta, que se levantou; depois, com o auxílio de ambas as mãos agarradas a uma árvore, levantou-se o corpo inteiro. Parecia tão terrível que os que corriam para ele estacaram perplexos. Mas de súbito, um grande estremeção o sacudiu, largou a árvore e caiu de bruços de toda a altura do seu corpo, tal como um cardo cortado à foice. E não mais se moveu; mas conservava ainda um alento de vida. Quando Hadji Aga, que foi o primeiro a aproximar-se dele, o feriu na cabeça com um longo punhal, pareceu a Hadji Murade que alguém lhe vibrava uma martelada, sem que pudesse compreender porquê e quem o fazia. Foi a derradeira impressão de qualquer vínculo com o seu corpo. Depois nada mais sentiu, e os inimigos encheram de pontapés, de pancadas, de cutiladas, essa misérrima coisa inerte, que já nada tinha de comum com Hadji Murade.

Além do poder objectivo, quase desapassionado desta passagem, ficamos surpreendidos por Tolstoi, apesar da sua identificação com o herói, se abster de qualquer choque, de qualquer lamento elegíaco ou de qualquer terror metafísico em relação à total perda de consciência por parte de Hadji Murade. O cadáver «já nada tinha de comum com Hadji Murade», e lembramo-nos do clamor de Natasha em *Guerra e Paz*, quando toma conhecimento da morte do príncipe André: «Onde está ele, e quem é ele agora?» Cito a sugestiva versão literal de John Bayley, e acerca da qual Bayley faz um belo comentário, tendo em vista o poder de identidade de Tolstoi: «O solipsismo é um índice de imortalidade.»

Quando Hadji Murade, que era o escape do solipsismo por parte do Tolstoi idoso, morre, a sua morte não provoca nada de parecido com a angustiada dupla pergunta de Natasha. Em vez disso, Tolstoi dá-nos «Os rouxinóis, que haviam emudecido completamente enquanto durava o tiroteio, começaram pouco a pouco os seus trilos melódiosos: primeiro um, ali bem perto; e depois outro, e outro, e outro lá num tronco longínquo...».

Somos deixados com o cardo esmagado, de nome «tártaro», no campo lavrado, e com o canto lúgubre dos rouxinóis. O poder subtil da narrativa de Tolstoi, homérica na sua atmosfera, shakespeariana na sua caracterização, compensa-nos sobretudo com a sua imagem do heroísmo. Hadji Murade é o melhor que há no universo dele – caucasiano ou russo – em todos os atributos que importam: audácia, nobreza de cavaleiro, desenvoltura, espírito de comando, visão da realidade. Nenhum outro herói de épica ou de saga, antiga ou moderna, é totalmente igual a ele, ou quase tão merecedor de ser amado quanto ele o é. Quando está prestes a morrer, Hadji Murade está purificado da piedade, da raiva e do desejo. Tal como Tolstoi. E tal como nós. Constitui um triunfo inesperado e reconfortante da dignidade estética que Tolstoi, de entre todos os escritores, pudesse imaginar uma morte ao mesmo tempo tão apropriada e tão pouco parecida com o seu próprio medo da morte. Seja o que for que se considere que é o canónico, é *Hadji Murade* que o centra na Idade Democrática.

15

Ibsen: *Trolls* e *Peer Gynt*¹

RECENTEMENTE, dei por mim no palco do American Repertory Theatre, em Harvard, pretensamente a discutir *Hedda Gabler* de Ibsen. Os meus companheiros de representação eram um eminente estudioso de Ibsen, uma aclamada feminista de Harvard e a distinta e bela actriz que estava ali unicamente para desempenhar o papel de Hedda. Consegui o sucesso de ser assobiado por uma parte significativa dos espectadores quando afirmei, calma e amistosamente, que os verdadeiros precursores de Hedda haviam sido o Iago e o Edmundo de Shakespeare, de modo que mesmo que a sociedade norueguesa do tempo dela tivesse permitido a sua ascensão a directora-geral da indústria de armamento, Hedda continuaria a ser sadomasoquista, manipuladora, assassina e suicida, isto é, Hedda continuaria a ser o mesmo eu terrivelmente fascinante que é.

Acrescentei ainda, talvez com alguma maldade, que não fazia qualquer diferença o facto de Hedda ser homem ou mulher, e que, tal como Hamlet havia sido representado por actrizes, assim um qualquer actor talvez ainda viesse um dia a representar Hedda. O público ficou muito mais feliz quando a erudita feminista respondeu que Hedda fora vítima da sociedade e da natureza, infeliz no casamento e ficara grávida contra a sua vontade. «Ela está

Troll é uma figura característica da mitologia nórdica. Não há correspondência noutras línguas para a palavra *troll*. Decidi, por isso, manter o termo. Aliás, o boneco chamado Troll, que Bloom refere no nono parágrafo, é popular entre as crianças de quase todo o mundo e, é claro, também entre as crianças portuguesas, que o conhecem exactamente por aquele nome.

aprisionada num corpo de mulher» transformou-se num refrão, e bem assim a noção de que a sociedade havia vitimizado Hedda ao não lhe dar nada para fazer.

A minha oponente feminista não era particularmente original; e eu também não. Brigid Brophy antecipara-se a ambos ao dizer, em 1970, que a tragédia de Hedda podia ter sido evitada se ela «fosse comandante-chefe das forças armadas norueguesas», mas creio que a fantástica autora de *Black Ship to Hell* [«A Barca Negra para o Inferno»] (um dos meus livros preferidos) estava enganada. Quer se encontrasse à frente de um exército ou de uma fábrica de armamento, Hedda teria agido como os seus precursores Iago e Edmundo agiram. O seu génio, tal como o deles, é para a negação e para a destruição. Ainda tal como eles, ela é uma dramaturga que escreve com as vidas dos outros. A inteligência dela é maligna, não devido a circunstâncias sociais, mas para seu próprio prazer, para exercício da sua vontade. Se ela se parece com alguém que Ibsen tenha alguma vez conhecido, esse alguém é o próprio Ibsen, como ele bem sabia.

Não é por acaso que *Hedda Gabler*, escrita em Munique em 1890, é a obra-prima da Idade Estética, essa arriscada transição entre a Idade Democrática e a Caótica. Iago, saboreando orgulhosamente o rebaixamento que provocou em Otelo, e Edmundo, distanciadamente contemplando a credulidade de seu pai Gloucester e de seu irmão Edgar, são coniventes com o ardente desejo de Hedda de que Løvberg se tenha suicidado com um tiro, instigado por ela e usando a pistola dela, no estilo mais apropriado. Ter feito de Iago o segundo-comandante de Otelo e de Edmundo o herdeiro de Gloucester só adiaria as tragédias que são por eles animadas, na medida em que outros pontos de partida teriam sido gerados. Se Hedda fosse ministra do armamento ou marechal-de-campo, mesmo assim ela teria encontrado um outro impulso para destruir Løvberg, e para se destruir a si mesma.

Tudo isto pretende ser um prelúdio ao elemento mais crucial da canonicidade de Ibsen: as suas colorações sociais são só uma máscara para a conversão que faz da tragédia shakespeariana e da fantasia goethiana num novo tipo de tragicomédia nórdica, um poema dramático abertamente romântico em *Brand* e *Peer Gynt*, porém, também subtilmente romântico em *Hedda Gabler* e *O Construtor Solness*. As sombras de *Hamlet* e *Fausto* caem sobre toda a obra de Ibsen ao longo do meio século que durou a sua carreira de dramaturgo. A sua canonicidade, bem como a sua posição de autor dramático, têm tudo a ver com a luta que empreendeu para individuar o seu próprio propósito poético, e quase nada têm a ver com as energias sociais da sua época. Irascível e de trato difícil, implacável na devoção ao seu dom, o não muito carismático Ibsen assemelha-se a Goethe só na medida em que ambos renunciaram a alguns dos seus impulsos mais vitais a fim de exercerem sem entraves a sua arte. Ibsen quase não encantava ninguém; Goethe

encantava toda a gente, incluindo ele próprio. Tal como Shakespeare, Ibsen tinha o misterioso dom natural do verdadeiro dramaturgo, que consiste em ser capaz de prodigalizar mais vida numa personagem do que aquela que se possui. A única convincente criação dramática de Goethe é a sua própria personalidade, ou Mefistófeles até ao ponto em que ele é Goethe. Não há ninguém nas peças ou nos poemas dramáticos de Goethe como Brand, Peer Gynt, o imperador Juliano, Hedda Gabler, Solness. Seres demoníacos ou trollescos, eles estão intensamente repletos de vida, formando uma panóplia shakespeariana de papéis sem par na literatura moderna. Mas eles carregam um fardo não shakespeariano: a desaprovação do autor dramático. Eric Bentley, há quase meio século atrás, isolou esta particularidade central de Ibsen: «ele escreveu obras que eram cada vez mais subjectivas e difíceis, e que transportavam em si uma dissimulada condenação do homem moderno, incluindo o próprio poeta».

Conforme Bentley dá a entender, esta condenação é dirigida ainda mais aos espectadores que, através dos seus substitutos, sofrem exactamente aquilo que Ibsen quer eles sofram. Kierkegaard, que exerceu uma forte, se bem que oblíqua, influência em Ibsen, estabeleceu uma distinção entre dois desesperos: o de não termos conseguido transformar-nos naquele que somos, e o maior, o de termos realmente conseguido transformar-nos naquele que somos. Os protagonistas de Ibsen transformaram-se muito claramente no que eles são. Com excepção de Peer Gynt, acabam no desespero. Ibsen trabalhou afincadamente para levar Peer Gynt ao desespero, mas esta é a única personagem que fugiu completamente dele e entrou no espaço literário habitado por Hamlet, Falstaff, o Bobo de Lear, Bernardino (de *Medida por Medida*), Dom Quixote e Sancho Pança, e só mais alguns outros.

Parte da comédia invulgar de *Peer Gynt* como poema dramático decorre de ficarmos a observar Ibsen a fazer todo o possível, mas em vão, para que nós, tanto quanto ele próprio, desaprovemos ou não gostemos de Peer. A espirituosidade de Falstaff justifica todas as suas faltas, dulcifica a sua vida, até ao momento em que começamos a reflectir acerca disso – mas quem é que tem tempo para uma tal reflexão quando Falstaff está em cena? A infundável energia e despreocupação de Peer permite-lhe avançar continuamente contra adversários tão preternaturalmente formidáveis quanto o rei *troll*, o Grande Boyg, o Fundidor de Botões e o Estranho Passageiro, bem como contra todos os adversários meramente humanos. Tanto no teatro como no nosso gabinete de trabalho, nós tomamos o partido de Peer, somos mesmo absorvidos pelo grande eu gyntiano.

Ibsen é o dramaturgo exemplar do período estético porque, ainda muito mais subtilmente do que Tchekov, para já não falar de Strindberg, Wilde e Shaw, ele intuiu o modo de perspectivar as suas personagens através de aspectos das nossas percepções e sensações. Ele é o herdeiro democrático do

aristocrático Goethe, e embora não conseguisse igualar o *Fausto*, Parte II, Ibsen possuía o segredo que Goethe nunca aprendeu: como fazer ressurgir o drama poético no Pós-Iluminismo. As mitologias de *Fausto*, Parte II, estavam demasiado distantes para terem uma imediaticidade dramática. Em vez disso, Ibsen confiou mais numa oculta mitologia popular norueguesa, que para ele funcionou da mesma maneira que a mitologia freudiana funciona para muitos dos escritores da nossa Idade Caótica.

A psicologia dramática de Ibsen centra-se na figura do *troll*, que de repente se tornou novamente popular nos bonecos das crianças. Os pequenos diabretes de cabelos desgrehados que eu vejo expostos nas montras possuem, no entanto, uma aura mais benigna do que os *trolls* de Ibsen, que são autênticos demónios. Num ensaio acerca das baladas populares (1857), Ibsen fazia notar que, na sua nação, a escrita popular havia favorecido «viagens fantásticas até ao país dos *trolls* ... guerras com os *trolls*», o que nos coloca no mundo de *Peer Gynt*. Ao ler Ibsen e ao vê-lo no palco, fico com a impressão tremenda de que os seus *trolls* não são, para ele, fantasias antigas ou metáforas modernas. Tal como Goethe, Ibsen acredita nos seus *daimones*, nas origens preternaturais do seu próprio génio. Ao contrário da hipótese avançada por alguns críticos, os *trolls* não são o equivalente de Ibsen ao inconsciente freudiano. Eles estão mais perto da tardia mitologia freudiana dos impulsos, Eros e Tânato, e uma vez que *nós* possuímos esses impulsos, somos em parte trollescos na nossa natureza. Mas Ibsen é um monista, enquanto Freud tenta ser um dualista. Na perspectiva de Ibsen, os nossos desejos alternados de vida e de morte não constituem o elemento humano em nós. Dado que os impulsos são, no entanto, universais (ou, pelo menos, uma mitologia universal), os *trolls* não podem ser simplesmente ogres, como o são, digamos assim, os *trolls* da montanha em *Peer Gynt*. O próprio Peer é um *troll* de fronteira, e Hedda Gabler e Solness, exceptuando a sua timidez meramente societal, são *trolls*, como veremos a seguir. Em *Brand*, a jovem Gerd é alguém que nós admiramos e detestamos ao mesmo tempo, porque nela o humano, tudo quanto não é *troll*, é de uma autêntica profetiza espiritual. Há algo de fundamental em Ibsen, uma dissimulada estranheza incomodamente aliada à sua criatividade, que é puramente *troll*.

Julgo que Ibsen não teria concordado com alguns dos seus estudiosos modernos quanto à definição que estes dão dos *trolls*. Muriel Bradbrook chamou ao *troll* «a versão animal do homem», mas o animai saudável que há no sempre activo Peer Gynt rejeita os *trolls*. Rolf Fjelde, cuja versão inglesa de *Peer Gynt* é aquela que eu irei utilizar, vai mais longe que Bradbrook quando diz acerca do *troll* que, «na história recente, foi ele quem organizou os campos de concentração». Os *trolls* de Ibsen são, na verdade, pessoalmente muito desagradáveis, sobretudo em *Peer Gynt*, mas eles aproximam-se mais

de crianças sádicas, perturbadas, do que de tecnocratas sistemáticos do genocídio. Muito simplesmente, os *trolls* estão *aquém* do bem e do mal, em vez de para além do bem e do mal.

Em Ibsen, o mais formidável *troll* humanizado é Hedda Gabler, e Hedda não pode ser considerada má. Fazê-lo, seria tão desinteressante quanto afirmar que os seus precursores Iago e Edmundo são maus rapazes. Sem dúvida que Ibsen encarava os heróis-vilões de Shakespeare, incluindo Macbeth, como sendo *trolls*; mas esse não é um mito muito shakespeariano. Em Iago e Edmundo, tal como em Hedda, há uma jovialidade bafienta, e na medida em que o sublime Falstaff se rende a um certo bafio, aparece nele também um elemento trollesco. O oposto da trollicidade é a espirotuosidade e a boa disposição que a pura vivacidade de espírito consegue engendrar. Sir John Falstaff, vivo de espírito até ao fim, nunca se transmuda num *troll*, enquanto o bobo sádico de *Como Vos Aprouver* pouco mais é do que um *troll*.

A trollicidade, em Ibsen ou (como ele em certa medida nos ensina a descobrir) em Shakespeare, é uma questão dialéctica. Tal como o demoníaco goethiano, ela é destruidora da maior parte dos valores humanos e, contudo, parece constituir o inevitável lado sombrio das energias e dos talentos que excedem a humana medida. Hedda Gabler, cuja sexualidade ambígua inclui sádicos desejos por Thea Elfstead, descende em última instância de Lilith, a primeira mulher de Adão, segundo a tradição esotérica judaica. Num dos relatos, Lilith abandonou Adão no Paraíso porque recusou continuar a ter com ele relações sexuais na posição do missionário, segundo a nossa designação. Quando Ibsen referiu que Hedda desejava viver completamente como um homem, estava a dar a entender que a sua protagonista trágica se encontrava na linha de Lilith, dado que o folclore norueguês via as mulheres *trolls* (*huldres*) como sendo filhas da primeira mulher de Adão. De novo, a questão não é a pretensa natureza maligna de Hedda mas, sim, o seu poder preternatural de sedução. Devidamente encenada e representada, Hedda devia ser tão friamente fascinante e tão niilisticamente sedutora quanto Edmundo, e devia ter o poder de transformar algo em cada um de nós numa Goneril ou numa Regan. A trollicidade de Hedda é a sua glória, por mais sinistra que essa glória possa ser.

A crítica ou a representação que converta Ibsen num reformador social ou num moralista destrói o seu conseguimento estético, e ameaça o lugar autêntico que ele ocupa no cânone dramático ocidental, logo a seguir a Shakespeare e, talvez, a Molière. Mais ainda do que o Shakespeare da fase mais tardia, Ibsen é um autor dramático oculto ou visionário. Do princípio ao fim, ele escreve *romance*¹, mesmo se o brilho de *Brand*, *Peer Gynt* e

«Romance» corresponde aqui ao inglês *romance* e não a *novel*. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 142.

Imperador e Galileu parece desaparecer nas tragédias burguesas, democráticas, que se tornaram as obras características de Ibsen. Ao trocar a poesia pela prosa, Ibsen está a dizer que se submeteu à modernidade; mas nada na sua natureza se encontrava de modo algum submetido. George Bernard Shaw enganou-se, a si mesmo e aos outros, ao anunciar um Ibsen social, pois eu não consigo vislumbrar um outro dramaturgo ocidental, de verdadeira magnitude, que seja tão consistentemente estranho quanto Ibsen. Um estranhamento que recusa ser domesticado, uma visão excêntrica, verdadeiramente uma arte barroca – Ibsen manifesta estas qualidades da mesma maneira que todos os outros titãs do Cânone Ocidental. O que se passa com Milton, Dante, ou Dickinson ou Tolstoi, passa-se com Ibsen: perdemos de vista a sua originalidade porque essa individualidade nos contém a nós; fomos formados em parte por Ibsen. Shakespeare é necessariamente o maior exemplo deste fenómeno. Mas Ibsen, cedo e tarde, manteve-se mais shakespeariano do que cuidou reconhecer.

OS CRÍTICOS ESTÃO em geral de acordo quanto ao facto de que a primeira peça canónica de Ibsen é a feroz *Brand*, composta em Itália em 1865, quando o dramaturgo tinha trinta e sete anos. Mais ainda do que *Peer Gynt*, que se lhe seguiu, *Brand* parece ser uma peça para o teatro da mente e não para um qualquer palco real. Desfruta hoje em dia de uma especial glória em língua inglesa, porque a versão do poeta Geoffrey Hill (1978) é o melhor Ibsen que está ao nosso dispor sob a forma de poesia. Hill, um mestre da eloquência agressiva, é um martirologista, e o seu temperamento, tal como se manifesta nos seus próprios poemas, é caracteristicamente brandiano. Hill recusa chamar tradução ao seu *Brand*, mas ela ultrapassa qualquer tradução, assumida como tal, que nós possuamos.

O que Hill demonstra sublimemente é que *Brand* é sublimemente insuportável, pois quando ele morre no fim, numa avalanche, os espectadores ou os leitores não podem deixar de ficar aliviados por o padre sedento de ruína já não ser capaz, seguindo o mais alto dos princípios, de destruir mais ninguém. Quanto a esta questão central da sua tragédia, Ibsen cala-se ou é equívoco: é o Deus de *Brand* unicamente um *Brand* ampliado? Se se acreditar (como eu acredito) que qualquer deus, incluindo Javé, foi outrora um homem (que é a posição central de Joseph Smith, o profeta mórmon), somos levados a reflectir acerca da verdade contida na convicção final da jovem louca Gerd de que Jesus não morreu, mas transformou-se em *Brand*. *Brand* é o Jesus norueguês ou viquingue, tal como os religionistas americanos adoram não o Jesus de Nazaré, mas o Jesus americano. W. H. Auden, pugnando por uma eminente ortodoxia cristã, condenou *Brand* como um idólatra, o que dificilmente é um julgamento ibseniano:

...a nossa impressão final de Brand é a de um idólatra que adora não Deus, mas o *seu* Deus. Não faz qualquer diferença se o Deus a que ele chama seu é o verdadeiro Deus; desde que o julgue seu, ele é tão idólatra quanto o selvagem que se curva diante de um fetiche.

A leitura que Gerd faz de Brand não é a de Ibsen e, contudo, essa leitura é mais relevante para a peça do que a interpretação de Auden. O Deus de Brand é dele só na medida em que o Deus de qualquer profeta ou de qualquer místico é o seu próprio Deus. Seja qual for a relação de Brand com o seu Deus, não é essa relação que o torna insuportável. As suas relações humanas, a começar pela relação com a mãe, não têm solução, incluindo o seu casamento, pois Agnes é mostrada a ficar apaixonada não pelo homem, mas pelo herói da fé.

Por mais norueguês que Brand seja ou não seja, a religião dele afigura-se-me muito americana e pós-cristã. Aprendemos pouco acerca do Deus de Brand, mas o que lá está é suficiente para nos mostrar que Brand e Deus existem em conjunto numa solidão mútua, de um eu ou de dois. Auden vê em Brand a representação não totalmente bem-sucedida de um apóstolo, mas Brand não é apóstolo de ninguém. Tal como o próprio Ibsen, tal como Peer Gynt, Brand é um eu trollesco. Ibsen é um génio dramático, e Brand é uma representação muito convincente desse fenómeno assustador, um génio religioso. Peer Gynt, tal como Dom Quixote e Sir John Falstaff, é outra coisa: um génio do jogo¹, aquilo a que Huizinga chamou *Homo Ludens*. Em Ibsen, o paralelo mais próximo de Brand é Juliano, o *Apóstata*, um outro fascinante mas, em última instância, antipático e insuportável génio do espírito.

Em ambas as figuras, tal como em quase todos os principais protagonistas de Ibsen, há qualidades que nos fazem lembrar algumas coisas muito fora do vulgar dentro da própria natureza trollesca de Ibsen. Tenho muitos amigos que são poetas autênticos, romancistas autênticos e autores dramáticos autênticos, e muitos deles são donos de um razoável número de excentricidades; mas nenhum tem na secretária (dele ou dela) um escorpião venenoso debaixo de um copo, nem vai assediando o bicho com fruta. Ibsen não era Brand nem o imperador Juliano, mas um construtor intencionalmente conluiado com os *trolls*. E embora ele pretendesse, com toda a evidência, que Peer Gynt fosse só, no melhor dos casos, uma autoparódia, o universalismo de Peer é um quase irmão germano de Hamlet, Falstaff, Dom Quixote, Sancho Pança.

Muito mais do que o Fausto de Goethe (que Ibsen admirava bastante), Peer é a única personagem literária do século XIX que tem a amplitude das maiores personagens das fantasias do Renascimento. Dickens, Tolstoi,

«Um génio do jogo» corresponde ao inglês *a genius of play*. Acerca da noção de «jogo» e do que nela está envolvido, veja-se a nota da p. 139.

Stendhal, Hugo, até mesmo Balzac, não têm uma só figura tão exuberante, extravagante e vitalista quanto Peer Gynt. Inicialmente, ele *parece* ser, tão-só, um candidato inverosímil a uma tal eminência – que é ele, dizemos nós, senão uma espécie de rapaz estroina norueguês, maravilhosamente atraente para as mulheres (na sua juventude), uma espécie de poeta fictício, um narcisista, auto-idólatra absurdo, um mentiroso, sedutor, um bombástico trapaceador de si mesmo? Mas isto é moralização mesquinha, muito parecida com o coro de eruditas moralizações que arenga contra Falstaff. É verdade que Peer, ao contrário de Falstaff, não tem uma grande espirituosidade (se bem que Peer possa ser muito engraçado). Mas no bíblico sentido javeísta, é Peer, o tratante, que é o portador da graça divina: mais vida. Brand está sedento de ruína, é um barco da morte à maneira viquingue. Peer é aquele que traz o calor, embora não seja propriamente um portador da luz. Ibsen evidencia isto no *pathos* maravilhoso da cena da morte da austera e dedicada mãe de Peer, que à beira da morte é confortada pela ternura brincalhona de Peer, uma cena que contrasta abertamente com a recusa, detestável e baseada em princípios, de Brand em suavizar a morte da sua própria mãe mesquinha e miserável.

Muita da reacção crítica a *Peer Gynt* consiste simplesmente em ver Peer como Brand de pernas para o ar. Uma vez que a essência de Brand é «Nenhum compromisso!», o eu gyntiano é identificado como mero enfeite, numa interpretação fraca da injunção do Grande Boyg: «Vai de volta.»

Peer é uma multiplicidade de autocomplacências, mas dificilmente se limita ao compromisso pelo compromisso. Como é próprio da Idade Democrática, Peer é o homem natural – demasiado natural. Também é, tal como Brand e Juliano, o *Apóstata*, o homem preternatural, impelido pela trollicidade e pela necessidade de transcender a trollicidade. Perto do fim, não gostamos muito de Peer quando, a bordo do navio, se mostra cruel para com a tripulação; ou do Peer náufrago, afogando o cozinheiro com um toque de satisfação. Mas a maioria das vezes, Peer provoca a nossa afeição. O lado violento que há nele reflecte não só a sua trollicidade, mas também a sua origem e condição mitológicas de matador de *trolls*.

Ibsen baseou declaradamente o seu Peer Gynt num caçador quase histórico, Peer Gynt, que é o herói de um conto popular norueguês. Este caçador encontra o Grande Boyg, um *troll* misterioso e invisível, que é uma presença sinuosa como uma cobra; mas ao contrário do Gynt de Ibsen, que tem de seguir a imposição de Boyg de ir de volta dele, o herói do conto popular mata o Boyg. A seguir, este temível caçador procede à matança dos *trolls* que fazem amor com as raparigas da horda, as mesmas apaixonadas raparigas que fascinam o Peer Gynt de Ibsen. O autor dramático atenua a violência do Peer original, ao mesmo tempo que conserva a reputação do herói como inventor de patranhas e como contador de his-

tórias. O Peer de Ibsen é um camponês norueguês do século XIX, oriundo de uma família em decadência, e não é um estranho caçador, excepto nas suas fantasiasções. O conjunto de anelos que daqui resulta dificilmente indicia que Peer seja aquilo que W. H. Auden interpretou como sendo: o artista-génio como novo tipo de herói dramático. O Peer de Ibsen não é artista nem génio, e Auden teimou brilhantemente em entender isto de modo errado:

o Peer que vemos no palco não tem apetites nem desejos, no sentido vulgar; ele joga a tê-los. Ibsen soluciona o problema da apresentação de um poeta em termos dramáticos, mostrando-nos um homem que encara quase tudo o que faz como sendo um papel atribuído a um actor, quer se trate do comércio de escravos ou de ilusões quer de ser um Profeta do Médio Oriente. Na vida real, um poeta teria escrito um drama acerca do tráfico de escravos, depois um outro drama acerca de um profeta mas, no palco, a representação dramática está em vez do fazer.

O Peer que encontramos nas páginas de Ibsen é mortificado por apetites e desejos maravilhosamente vulgares, e é com certeza muito mais um homem natural do que um poeta. Contudo, a apreensão de Auden subsiste; Solness, em *O Construtor Solness* é arquitecto, enquanto Rubek, em *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, é escultor. Quanto ao manuscrito de Leøberg que, em *Hedda Gabler*, foi destruído pelo fogo, não parece ser para nós nem para Ibsen uma grande perda cultural. Auden procura o poeta inexistente em Peer Gynt porque Ibsen dá a impressão de manter uma relação íntima com o seu protagonista, mais do que com Brand ou com o imperador Juliano. Parte do mistério do Ibsen humano e estético que reside em que, de entre todas as suas personagens, é em Peer Gynt e Hedda Gabler que ele parece investir muito mais de si mesmo. Ele é Hedda, tal como Flaubert é Ema Bovary. A relação com Peer Gynt é muito diferente, e vive na barra existente entre identidade/não-identidade. Se nos enredarmos novamente na associação que Shaw fez de Peer Gynt com Dom Quixote e Hamlet, o fenómeno que temos é o de um universalismo estético que transcende os cânones nacionais. Hamlet não é, provavelmente, uma representação da própria imaginação de Shakespeare; Macbeth está mais próximo dessa intensidade profética. Ninguém tem necessidade de especular acerca do Dom e de Cervantes, pois Cervantes termina o seu romance épico com uma declaração bastante clara: «Para mim só é que nasceu Dom Quixote, como eu nasci fadado para ele só. Ele soube obrar, eu escrever. Os dois fazemos um só¹.»

Para a tradução desta passagem de *D. Quixote de la Mancha* foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959).

Seria para nós chocante pôr «Peer Gynt» onde está «Dom Quixote», e Ibsen nunca o teria feito. Contudo, foi verdadeiramente só para Ibsen que Peer nasceu, e Ibsen para ele, muito embora nenhum deles (no sentido de Cervantes) soubesse talvez como obrar. Outras peças há de Ibsen que conseguem alcançar eminência trágica, mas nada mais é tão fecundo. Eric Bentley, há quase meio século atrás, qualificou com precisão *Peer Gynt* como «uma obra-prima e uma delícia», e encorajou-nos a interpretar com alguma simpatia este grandioso poema dramático. O vocábulo «delícia» é mais da minha preferência.

Os contemporâneos de Ibsen não apreciaram o IV Acto e o V Acto, que constituem o esplendor da obra, nunca ultrapassado por Ibsen enquanto invenção, a qual é a essência da poesia. Os dois actos juntos são consideravelmente mais longos do que os outros três juntos, e transcendem a saga do jovem Peer. Do I Acto ao III Acto é-nos mostrado Peer com vinte anos, vitalista e imparável, em disputa com vizinhos e com *trolls*. Julgando-se indigno de Solveig por causa das suas trollescas aventuras amorosas, e isolado em virtude da morte de sua mãe, Peer parte para o exílio, e a peça torna-se surrealista, talvez irrealista, mais perto de Beckett do que de Strindberg. O esplêndido e hilariante IV Acto abre na costa de Marrocos, prossegue no deserto do Sara e acaba num manicómio do Cairo. Peer é agora um magnificamente corrupto traficante de escravos americanizado, que oferece um jantar ao ar livre a amigos íntimos igualmente corruptos – de nacionalidade inglesa, francesa, prussiana e sueca –, e a quem expõe a filosofia moral gyntiana:

*O eu gyntiano é um exército
De anelos, apetites, desejos,
O eu gyntiano é um mar poderoso
De capricho, exigência, proclividade,
– Em resumo, o que quer que instigue a minha alma
E me faça viver segundo a minha própria vontade –,
Mas tal como o nosso Senhor precisou de barro
Para ser o criador do universo,
Assim eu preciso de ouro para desempenhar
O papel de imperador com alguma eficácia.*

O *troll* em Peer levou a melhor, dado que, na prática, ele seguiu a injunção do velho Rei Troll: «Troll, para ti mesmo sê bastante!», em vez do lema humano: «Homem, para ti mesmo sê verdadeiro!» Segundo a coerência trollesca, e estando a decorrer a revolta grega contra os Turcos, Peer inverte o heroísmo byroniano e propõe que se financie os Turcos. Quando os sócios fogem com o seu iate carregado de ouro, e depois explodem com ele, Peer dá graças a Deus, ao mesmo tempo que se lamenta de a Divindade ser tão pouco económica.

O herói dos primeiros três actos é agora mais claramente um herói-vilão, mas é também consistentemente mais engraçado e até mais simpático, em virtude de as suas deploráveis desventuras aludirem tão expressivamente a uma disposição universal das fantasias humanas. Sabendo que, de alguma maneira, ainda continua a ser um eleito, o tratante Peer trepa com alguma esforço a uma árvore, onde o vemos a combater macacos como se estes fossem outros tantos *trolls*. Com a sua habitual despreocupação, vagueia a seguir pelo deserto e vai meditando sobre a forma de tornar o deserto melhor do que é. De repente, damo-nos conta de que Peer é o elo entre o Fausto de Goethe e o Poldy Bloom de Joyce. Cada um deles sonha com um novo domínio, arrancado à natureza em ruínas; mas o reino à beira-mar de Fausto, Gyntiana e a Nova Bloomusalém de Poldy, na Nova Hibernia do futuro, são todos mais bem resumidos por Peer:

*No meio do meu mar, num rico oásis,
Irei reproduzir as raças nórdicas.
O sangue dos homens dos vales é quase real;
Os cruzamentos árabes farão o resto.
Dentro de uma enseada, por sobre uma praia em declive,
Descobrirei Peeropolis, a minha cidade.
O mundo é obsoleto! As idades chamam agora.
Por Gyntiana, a minha terra virgem!*

Ibsen combina farsa, fantasia e um *pathos* cheio de ternura no momento em que Peer decide exigir uma cruzada contra a Morte, pressagiando a magnífica demanda do V Acto. O destino (e Ibsen) trazem até Peer o cavalo e as vestes que haviam sido roubados ao imperador de Marrocos. Sublimemente montado e ataviado, Peer põe-se a caminho para ser profeta, rodeado de várias dançarinas chefiadas por Anitra, uma celebradora particularmente atraente do eu gyntiano. Como profeta, Peer está muito perto de ser bem-sucedido, mas cai no quotidiano quando tenta ter uma satisfação mais secular com a matreira Anitra, que foge com o cavalo e a riqueza do profeta, e sem satisfazer de modo nenhum o pobre Peer. Ficamos a gostar ainda mais de Peer pelo seu rápido virar de costas a esta última humilhação erótica:

*Tentar parar o tempo, não fazendo caso e dançando;
Lutar contra a corrente, aperaltando-se e pondo um ar elegante!
Arranhar o alaúde, e acreditar no amor,
Depois acabar como uma galinha – ficando depenado.
Esse é comportamento a que se deve chamar furor poético –
Depenado! Ó meu Deus, e que bem depenado eu fique!*

Terminada a sua carreira profética, Peer decide ser um velho historicista, desnatadeiro da história. Como se fosse um novo Vico, procura «a essência do passado», e vai para o Egipto ouvir a estátua de Mémnon dar as boas-vindas ao nascer do Sol. O impulso de Peer é uma paródia do impulso de Fausto na Parte II do poema de Goethe – que, aliás, paira como um fantasma ao longo do IV Acto e do V Acto de Ibsen. Mas em vez da extraordinária reavivificação que Goethe faz do elemento clássico, com Fausto a ser o amante de Helena, aqui temos Peer a ser um turista norueguês, que escreve no seu livro de notas o seguinte:

*A estátua cantou. Escutei sons bem definidos,
Mas não consigo vislumbrar o significado.
Uma alucinação, com toda a certeza,
Nada mais digno de nota hoje.*

Em vez de levar Peer para o escuro abismo retrógrado da história clássica, Mémnon apenas lhe faz lembrar o Rei Troll. Aquilo que devia ser uma confrontação ainda mais imponente com a Grande Esfinge, em Gizé, volta a falhar como história do mundo, e para Peer parece não ser outra coisa senão mais um encontro com o Grande Boyg. A resposta edipiana ao enigma «O que é o homem?» é dada não por Peer, mas por Begriffinfeldt, director do manicómio do Cairo, que também está de visita à Esfinge em busca de compreensão (que é o que o nome Begriffinfeldt significa literalmente). A busca termina quando Begriffinfeldt proclama Peer como Imperador dos Intérpretes, aquele que resolveu o enigma da vida ao dizer acerca da Esfinge trollesca que «Ele é *ele mesmo*». Confundido mas voluntarioso para sempre, Peer vai parar ao Clube dos Eruditos, ou ao manicómio onde Begriffinfeldt fecha os guardas numa jaula e liberta os internados, fazendo uma grandiosa declaração anti-hegeliana: «A Razão Absoluta/ Morreu ontem às onze horas da noite.»

A razão está morta, e é o abalado Peer quem reina em seu lugar, recebendo a homenagem demente de Huhu, um reformador da língua; e também a de um felá, que traz às costas a múmia do rei Ápis; e, acima de tudo, também a de Hussein, um ministro do governo que vive na ilusão de que é uma caneta. Para Ibsen, estas eram violentas sátiras políticas contemporâneas, mas hoje vivem na sua própria loucura inspirada. Peer manda Huhu interpretar os macacos marroquinos com quem combateu antes, e dá instruções ao felá para este se enforcar, a fim de vir a ser como o rei Ápis. Benigna como a questão de Huhu acaba por ser, o suicídio real do felá deixa, no entanto, Peer horrorizado, e um segundo suicídio, o do homem-caneta Hussein, acaba por ser demasiado para Peer, fazendo-o desmaiar. Numa apoteose sublimemente sórdida, Begriffinfeldt coroa Peer, entretanto in-

consciente, com uma grinalda de palha, e todos dão vivas ao Imperador do Eu à medida que acaba o IV Acto.

Não consigo pensar numa peça do século xx que consiga igualar o IV Acto de *Peer Gynt* como reposição da tradição de Aristóфанes e de *Fausto*, Parte II. O vigor literário de Ibsen mantém-se inabalável ao longo das extravagantes invenções que se vão sucedendo umas às outras. Seja o que for que Peer represente, procederemos muito mal se a propósito dele invocarmos moralizações agostinianas, como aconteceu com muitos dos melhores críticos de Ibsen. Ibsen tem mais de escorpião que de moralista e, nesta peça, mais de dionisíaco que de tudo quanto tivermos compreendido. Eric Bentley é talvez um pouco severo para com Peer, mais severo do que Ibsen foi:

Peer Gynt é um anti-Fausto. A peça mostra a outra faceta dos esforços de Fausto, os esforços do carreirismo moderno com todas as suas vastas implicações. Na sua divertida falta de escrúpulos, no seu egoísmo aventureiro, na sua lhana imoralidade, Peer Gynt é o Dom Quixote da livre iniciativa, e devia ser o santo padroeiro da Associação Nacional dos Industriais.

Numa certa fase, Peer foi, de facto, um grande extorsionário de dinheiro, mas nos últimos tempos é demasiado vitalista e metamórfico para se submeter a qualquer papel, e a absorção dele em si mesmo gera um desinteresse prático. Peer é um génio da ordem do jogo¹, trollesco e maníaco. Ibsen, tal como Cervantes e Shakespeare, não está interessado na Queda do Homem. A trollicidade não é uma revolta contra Deus, mesmo quando se manifesta mais nos homens que nos trolls. O IV Acto de *Peer Gynt* é tão anticristão quanto anti-hegeliano; a razão absoluta e a espiritualidade absoluta morrem em conjunto à meia-noite, ao passo que o desgastado Peer continua a viver.

Pensem os seus críticos o que pensarem, Ibsen não encara Peer como um falhado ou como um homem vazio. *Fausto*, Parte II, é um poema dramático mais grandioso do que *Peer Gynt*, mas, ao contrário de Fausto, Peer é a triunfante representação de uma personalidade. Aquilo que Ibsen valoriza em Peer é aquilo que nós devemos valorizar: o idiossincrático que recusa dissolver-se no que é redutor ou no lugar-comum, e que constitui a luta agonística [*agon*]² do V Acto da peça. Divirjo fortemente da perspectiva partilhada hoje em dia por muitos, e que Michael Meyer, no seu *Ibsen on File* [« Ibsen em Arquivo »] (1985), expressa com bastante clareza:

Vale a pena inserir uma nova nota para repetir que «um génio do jogo» corresponde ao inglês *genius of play*, remetendo o leitor, mais uma vez, para a nota da p. 139.

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

Quer se encare Peer como tendo morrido no manicómio quer no naufrágio, o V Acto representa seguramente ou o desenrolar da sua vida passada – que tem lugar na sua mente na altura da morte – ou (o que é talvez a mesma coisa) o vaguear da sua alma no Purgatório.

O Peer Gynt de Ibsen não morre, nem no manicómio nem no naufrágio. Ele está bem vivo quando, no final, cai o pano. Tal como Odisseu e Sancho Pança, e ao contrário de Dom Quixote, Falstaff e Fausto, Peer é um sobrevivente, como convém ao precursor de Leopold Bloom. Ibsen enterra Brand com prazer debaixo de uma avalanche, mas não suporta ter de matar Peer Gynt. Os grandes *trolls*, Hedda Gabler, Solness e Rubek, têm todos de morrer, mas o Peer trollesco, que constitui o sentido da vida possuído por Ibsen, tem de viver. Todo o V Acto é uma recusa da morte pela água, da dissolução, do sofrimento do Purgatório. A apoteose faustiana numa esfera angelical e feminina não é para Peer Gynt; em vez disso, Ibsen providencia um regresso à mulher que se torna ao mesmo tempo mãe e noiva bastante tardia.

Os críticos e os encenadores não devem ter receio de que isto seja melodramático e sentimental, pois é sem dúvida a afronta final de Ibsen num drama interminavelmente afrontoso. Os *trolls* não conseguiram destruir Peer, porque ele tinha mulheres a apoiá-lo, e tanto o Estranho Passageiro como o Fundidor de Botões são contrariados pelo mesmo enigma byrónico e goethiano. A relação de Peer com Aase, a sua mãe, e com a Solveig cheia de virtude é deliberadamente obscurecida por Ibsen, na medida em que aquilo que com mais probabilidade nós recordamos são as aventuras eróticas do protagonista, humanas e trollescas. O elemento de ligação é o prazer, em nome do qual Ibsen perdoa a Peer quase tudo.

O V Acto dá-nos um Peer mais sombrio, revelando os seus primeiros momentos repulsivos na peça. Parte do duradouro estranhamento de *Peer Gynt* encontra-se no facto de ser mais uma trilogia de dramas que uma única obra. O Peer de vinte anos de idade dos três primeiros actos é um vitalista heróico, inquietadoramente estranho¹ ao ponto de ser, em parte, um *troll* nas suas energias e desejos. O Peer de meia-idade do IV Acto é tanto um humorista amadurecido como um miserável tratante, e as suas fantásticas aventuras só por pouco se mantêm dentro de limites naturais. O sobrenatural impregna o último acto, no qual o Peer idoso, um pouco à custa do seu humor, ao mesmo tempo mais bafiento e mais acerbo do que alguma vez havia sido antes. Embora *Peer Gynt* seja a peça mais original de Ibsen e a menos shakespeariana, este duplo desenvolvimento em Peer assemelha-se às fortunas de Falstaff na altura em que a segunda parte de *Henrique IV* se aproxima do fim.

«Inquietadoramente estranho» [*uncanny*]. Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

O regresso ao mar, aos vales e montanhas da Noruega tem muito, mas não tudo, a ver com a mudança de atmosfera do último acto. A velhice – a de Peer e, por prolepse, a de Ibsen – fixa a tristeza de um cosmo onde a morte se insinua constantemente. Tal como Goethe em *Fausto*, Parte II (a quem, também aqui, ele deve alguma coisa), Ibsen tem uma visão francamente elitista da imortalidade. A grande multidão de almas é fundida numa reserva comum, onde a nova vida vai buscar o seu espírito; mas as almas grandes, criativas, conservam a sua individualidade após a morte. Este conceito remonta a Petrarca, mas Goethe e Ibsen dão-lhe um rumo desesperado no sentido do literalismo. A questão torna-se então a seguinte: qual é a grandeza de Peer Gynt, agora na sua condição mais ferozmente trollesca, que justifica o manter à distância o Estranho Passageiro e o Fundidor de Botões? Uma coisa é Gretchen (e Goethe) salvar Fausto, mas por que motivo é, então, ainda mais convincente que Solveig (e Ibsen) salve Peer Gynt?

Ibsen, em abono da sua reputação dramática, não nos facilita este problema. Pela primeira vez, é-nos desagradável deparar com Peer, a não ser que se seja o bastante sinistro Estranho Passageiro, que pede que lhe dêem o cadáver de Peer, tendo por finalidade uma investigação repugnante, e que profere o memorável comentário do herói: «Ninguém morre a meio do último acto.» Mas a dois terços do final do último acto Peer encontra o Fundidor de Botões, que molda o resto da peça. A dívida de Ibsen a Goethe neste ponto foi bem vista por A. E. Zucker em 1942, que correctamente comparou o tom do Fundidor de Botões com o de Mefistófeles. A inventividade de Ibsen equipara-se à de Goethe em humor macabro e sardónico, possuindo a força acrescida que advém de uma obsessão que durou a vida inteira, e que remonta à própria infância de Ibsen. Quando era rapaz, Ibsen tinha utilizado uma concha de fundição num jogo de moldagem de botões, exactamente como Aase, cedo na peça, diz que o Peer infantil havia feito o mesmo. Quando o Fundidor de Botões diz a Peer «Tu conheces a arte», está a tocar numa fonte onde o fascínio dos primeiros tempos se mistura com o terror. A metáfora envolvida é bíblica e profética, implicando mais a purificação que o castigo, embora esta «purificação» consista ironicamente na perda da auto-identidade, o que constitui um horror especial para Peer (e para Ibsen).

«Amigo, é altura de dissolver» é a oblíqua observação que o Fundidor de Botões faz a Peer, e parte do curioso encanto do Fundidor de Botões encontra-se na paciência que revela, na complacência com que se deixa adiar até à próxima encruzilhada. Ele sabe que Peer irá encontrar o desviado e já destituído Rei Troll antes dessa próxima reunião, e que irá ouvir de novo a palavra trollesca: *bastante*. «Troll, para ti mesmo sê bastante!» segue-se, na prática, a «Amigo, é altura de dissolver». No segundo encontro entre ambos, o diálogo entre Peer e o Fundidor de Botões sofre uma

mudança que os críticos têm tendência a cristianizar. Peer, num estado de sincera confusão, pergunta o que é «ser nós mesmos», a que o Fundidor de Botões responde com um paradoxo demasiado fácil: «Ser nós mesmos é matarmo-nos a nós mesmos.»

Mas porque é que devemos pensar que o Fundidor de Botões fala por Ibsen ou, antes, pela peça? Não há em lado nenhum em Ibsen qualquer protagonista que encontre a sua identidade própria através do suicídio, incluindo Rubek, no final de *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, e Hedda Gabler. Nenhum outro artista literário estava menos interessado em matar-se a si mesmo que Ibsen, e estou convencido de que aquilo que o Fundidor de Botões quer verdadeiramente dizer é que ele é suficientemente sábio para aceitar o perpétuo adiamento. Como é que se pode, de outra maneira, dissolver Peer Gynt naquilo que é comum? Peer receia tanto um fim tão inverosímil quanto aquele que se oferece a uma curiosa personagem chamada «o Esguio», a versão ibseniana de Mefistófeles. Mas o Esguio acha que Peer não merece ser condenado, pelo menos incógnito. Quanto ao Peer Gynt de renome, o quixotesco imperador de si mesmo, isso já é outra coisa, e o Esguio parte em direcção ao sul em busca dele, mal orientado pelo Peer que entretanto se não dera a conhecer.

A separação cada vez maior entre o Peer real e o Peer lendário parece começar a ser o centro último da peça. Pela terceira vez, o Fundidor de Botões dá-se por vencido, e o advento de Solveig, ao mesmo tempo Beatriz e Gretchen, transforma a situação. Mesmo assim, o drama termina numa antifonia de vozes, as de Solveig e do Fundidor de Botões, procurando neutralizar-se mutuamente. O Fundidor de Botões promete um encontro na encruzilhada final, enquanto Solveig abraça Peer, prometendo uma regressividade sem fim. Não há muitas razões para afirmar que Ibsen dá o seu aval a uma ou a outra promessa. Para ele, tal como para nós, a peça termina em ironia, isto é, desprovida de significado. Peer não é salvo de uma dissolução final nem condenado a essa dissolução. Em vez disso, ele irá dormir e sonhar. É certo que ele não será *bastante* para e nele mesmo, e terá ficado purificado; mas, adormecido no regaço de Solveig, será que ele é ele mesmo?

PEER GYNT tem cerca de mais quinhentos versos do que o *Hamlet* completo, se bem que seja uma obra breve quando comparada com *Fausto*. *Peer Gynt* é, claramente, o *Hamlet* e o *Fausto* de Ibsen, a peça ou o poema dramático em que é revelada a total amplitude de uma imaginação. Tendo *Brand* por prelúdio e *Imperador e Galileu* por epílogo imenso, *Peer Gynt* é o centro de Ibsen, contendo tudo quanto ele tinha, tudo quanto ele carrou para as peças em prosa da sua pretensa fase maior. Para mim, a canonicidade de *Peer Gynt* é una com a sua trollicidade, mesmo se as

melhores das peças em prosa é que são as mais trollescas, particularmente *Hedda Gabler*.

Voltar à trollicidade de Ibsen equivale a voltar a Ibsen, o dramaturgo, na medida em que a quinta-essência do ibsenismo é o *troll*. Qualquer que tenha sido o seu significado no folclore nórdico, o *troll* é, em Ibsen, a figura para a sua própria originalidade, a assinatura do seu espírito. Os *trolls* tinham importância para Ibsen sobretudo pela dificuldade que há em distingui-los das pessoas, uma dificuldade que se viu aumentada nas peças mais tardias. A dificuldade, pelo menos para Ibsen, não era uma questão moral nem religiosa. Será Brand um *troll*? A pergunta é fastidiosa, não sendo, no entanto, irrelevante; mas deixa de ser fastidiosa a partir do momento em que a fazemos tendo em vista Hilde Wangel, Rebecca West, Hedda Gabler, Solness (o construtor) e Rubek, entre outros.

A trollicidade, para e em Ibsen, é uma questão de cartografia psíquica. Em Goethe, o demoníaco é a própria categoria da trollicidade, mas não penetra tudo. Com Ibsen não há limites, e não sabemos quem é completamente humano e quem está contaminado pelos demónios nórdicos. Contudo, o nosso interesse tende a aumentar quando as personagens são trollescas, e a fórmula, em Ibsen, torna-se, por isso, algo que está próximo do princípio oculto de que o dramático é um outro nome do preternatural. Isto é muito diferente daquilo que Ibsen pretensamente é; mas o verdadeiro Ibsen, enquanto autor dramático, assemelha-se ao seu próprio *troll* sinuoso, o Grande Boyg. Esse facto devia ensinar-nos, no mínimo, a deixar de qualificar Peer Gynt como um débil moral, um evasivo fazedor de compromissos, um eu não realizado. Ele é um *troll* de fronteira, fascinante e vitalizante, tal como Ibsen. Há muito tempo atrás, Eric Bentley destacou que o Ibsen mais tardio era um realista por fora, e uma vasta fantasmagoria por dentro. Bentley tinha razão, é claro: em *Brand*, *Peer Gynt* e *Hedda Gabler* o dentro e o fora não podem ser distinguidos, e são-nos dadas demarcações mais espectrais, sons mais penetrantes do que em qualquer outro drama surgido desde então.

QUARTA PARTE

A Idade Caótica

16

Freud: Uma Leitura Shakespeariana

TODOS OS CRÍTICOS têm (ou deviam ter) a sua anedota crítica favorita. A minha consiste em comparar «a crítica literária freudiana» ao Sagrado Império Romano: nem sagrado, nem romano, nem império; nem crítica, nem literária, nem freudiana. Freud só em parte é culpado da atitude redutora dos seus seguidores anglo-americanos, e não deve ser responsabilizado pela psicolinguística franco-heideggeriana de Jacques Lacan e companhia. Quer se acredite que o inconsciente é um motor de combustão interna (freudianos americanos), quer uma estrutura de fonemas (freudianos franceses), quer uma metáfora antiga (como eu acredito), não se interpreta Shakespeare com mais proveito se se aplicar às peças o mapa freudiano da mente ou o seu sistema analítico. A alegorização que Freud fez de Shakespeare deixa tanto a desejar quanto as alegorizações actuais de tipo foucaultiano (novo historicismo), marxista e feminista, bem como as ultrapassadas perspectivas cristãs e morais que se exercem sobre as peças através das lentes ideológicas.

Ensinei durante muitos anos que Freud é, no essencial, Shakespeare em prosa: a visão que Freud tem da psicologia humana provém, de uma maneira não totalmente inconsciente, da sua leitura das peças. O fundador da psicanálise leu Shakespeare em inglês ao longo de toda a sua vida, e reconheceu que Shakespeare havia sido o maior dos escritores. Shakespeare perseguiu Freud tal como nos persegue a todos nós; deliberada e inintencionalmente, Freud deu por si a citar (e também a citar mal) Shakespeare nas conversas que mantinha, nas cartas que escrevia e, ainda, na criação de uma literatura própria da psicanálise. Não creio que seja correcto afirmar que Freud gostava

tanto de Shakespeare quanto gostava de Goethe e Milton. Parece-me até duvidoso que ele possa ser visto como ambivalente em relação a Shakespeare. Freud não gostava da Bíblia nem mostrou qualquer ambivalência em relação a ela, mas Shakespeare, muito mais do que a Bíblia, veio a constituir para Freud a sua autoridade escondida, o pai que ele se recusava admitir.

Conscientemente ou não, num determinado nível Freud associava estranhamente Shakespeare a Moisés, tal como é revelado no seu ensaio sobre o *Moisés* de Miguel Ângelo. Esta notável meditação acerca da escultura de Miguel Ângelo foi publicada por Freud em 1914 no jornal psicanalítico *Imago*, mas anonimamente, como se Freud desejasse repudiá-la, ao mesmo tempo que a dava a conhecer aos seus discípulos. Nesse ensaio, Freud começa por comentar o efeito de perplexidade, ou de enigma, desencadeado por algumas obras-primas da literatura e da escultura e, antes de mencionar o Moisés de Miguel Ângelo, fala de *Hamlet* como um problema que a psicanálise solucionou. Um dogmatismo muito pouco atraente repassa esta declaração, escudada como está pelo anonimato:

Consideremos agora *Hamlet*, a obra-prima de Shakespeare, com mais de trezentos anos de existência. Tenho-me mantido ao corrente da literatura psicanalítica e cheguei à conclusão de que somente a psicanálise, após fazer remontar o assunto ao tema de Édipo, solucionou o enigma que é o efeito causado por esta tragédia. Mas, antes disso, que abundância de diferentes tentativas de interpretação, irreconciliáveis entre si, que variedade de opiniões acerca do carácter do herói e das intenções do autor! Será que Shakespeare apelou à nossa simpatia para com um doente, ou para com um sujeito medíocre e inadaptado, ou para com um idealista, demasiado bondoso face ao mundo real? E como nos deixam tão indiferentes muitas dessas interpretações, que em nada podem contribuir para explicar o efeito do drama e antes procuram fundamentar a sua magia unicamente na impressão causada pelo seu pensamento e pelo esplendor da sua expressão linguística! E, no entanto, não denunciam estes esforços a necessidade que se sente de descobrir uma outra causa para esse efeito?¹

Em vez de discutir esta perspectiva, prefiro perguntar por que razão tinha Freud de escolher a utilização de *Hamlet* em ligação com o *Moisés* de Miguel Ângelo. Por acaso, Freud é muito mais sugestivo e imaginativo na interpretação da estátua de mármore do que na redução que faz da mais com-

Sigo a versão portuguesa do ensaio «O *Moisés* de Miguel Ângelo», que se encontra na antologia intitulada: *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994).

plexa personagem de Shakespeare a vítima de uma fixação edipiana. Talvez a identificação com Moisés estimulasse a imaginação de Freud, mas estou mais inclinado a acreditar que Shakespeare provocava em Freud uma ansiedade considerável, enquanto Miguel Ângelo não lhe provocava nenhuma. Freud veio, por fim, a ligar indirectamente Moisés e Shakespeare de uma maneira inquietante; ambas as figuras não eram quem pareciam ser, e Freud recusou-se a aceitar qualquer explicação tradicional acerca de qualquer delas. Na fase final de Freud, a obra *Moisés e o Monoteísmo* substituiu por um egípcio o bíblico profeta hebraico de Deus, ao mesmo tempo que era atribuída a William Shakespeare uma existência histórica como actor, mas não como escritor.

Até à altura da sua morte, Freud manteve-se firme na crença de que Moisés tinha sido egípcio, e que o conde de Oxford havia escrito as peças e os poemas erradamente atribuídos a Shakespeare. Esta última ideia, inventada por J. Thomas Looney [*Looney* = pateta] no seu *Shakespeare Identified* [«Shakespeare Identificado»] (1921), é ainda mais louca do que a primeira. Seja como for, a hipótese Looney tornou-se em poucos anos a verdade de Freud, e era ainda afirmada na sua obra final, publicada postumamente como *Esboço de Psicanálise*. Nada, é claro, podia ser mais pateta: Edward de Vere, décimo sétimo conde de Oxford, nasceu em 1550 e morreu em 1604. Tinha, portanto, falecido antes da composição d'*O Rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, bem como dos romances¹ shakespearianos tardios. Para se ser um looneyita tem de se começar por defender que estas peças foram deixadas em manuscrito por morte de Oxford, e ir por aí fora. Como é que Freud, provavelmente a melhor mente do século, pôde cair numa tal tontice?

O desejo manifestado por Freud de Shakespeare não ser Shakespeare adquiriu uma grande variedade de formas antes da sua ditosa descoberta da hipótese Looney. Sente-se que Freud estava aberto a qualquer sugestão que indicasse que o filho do fabricante de luvas de Stratford, o actor William Shakespeare, era um impostor. Ernest Jones, o hagiógrafo de Freud, diz-nos que Meynert, que ensinou a anatomia do cérebro ao jovem Freud, acreditava na teoria de que Sir Francis Bacon havia escrito Shakespeare. Apesar da sua admiração por Meynert, Freud recusou ser um baconiano, mas por uma razão reveladora: é que o conseguimento cognitivo de Bacon, somado à eminência de Shakespeare, ter-nos-ia dado um autor com «o cérebro mais poderoso que o mundo jamais gerou».

Ao rejeitar a tese baconiana, Freud deitou mão de toda e qualquer ideia esquisita que circulasse sobre e contra Shakespeare, incluindo uma acadé-

Por «romances» entende-se aqui o que em inglês se designa por *romance*, que é a categoria utilizada por Harold Bloom, e que no caso de Shakespeare inclui quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu: *Pérides*, *Cymbelin*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

mica sugestão italiana de que o nome era uma versão de Jacques Pierre! Se alguém tivesse insinuado uma qualquer revelação da verdadeira identidade do actor de Stratford, sente-se que Freud teria estado receptivo a ela. Quando deparou com o livro de Looney em 1923, Freud engoliu-o sem qualquer cepticismo. Não importava que o conde de Oxford tivesse morrido antes de *Lear* ter sido composto; o que importava enormemente era que Oxford, tal como Lear, tinha tido três filhas. O que é que estava a trabalhar na mente subtil e poderosa de Freud que permitia que literalismos como este fossem levados a sério? O complexo de Édipo, imposto algumas décadas antes a Hamlet por Freud, era agora o complexo de Oxford. Enquanto autor de *Hamlet*, Oxford perdera o pai quando era ainda criança e, por fim, afastara-se da mãe, que havia voltado a casar. De nada teria servido dizer a Freud que tal prática era frequente entre a alta aristocracia isabelina; ele queria, ele *precisava* que o poeta de *Hamlet*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, fosse um nobre rico e poderoso.

Se, como eu defendo, Freud devia, de facto, bastante a Shakespeare, como é que o fardo podia ficar mais leve sendo Oxford o precursor, e não o actor oriundo da província? Seria isto meramente o resultado do vienense snobismo social de Freud? A minha suposição é que Freud queria desesperadamente ler as grandes tragédias como revelações autobiográficas. O actor de Stratford servia perfeitamente como o dramaturgo d' *As Alegres Comadres de Windsor*, mas não como o criador de tragédias domésticas dos de alta condição: Hamlet, Lear, Otelo, Macbeth. Numa carta dirigida ao seu velho amigo Arnold Zweig (2 de Abril de 1937), Freud chega perto de perder a compostura diante da incapacidade de converter o desorientado Zweig ao looneyanismo (tradução inglesa de Ernst L. Freud):

Ele dá a impressão de não ter absolutamente nada que justifique a sua pretensão, ao passo que Oxford tem quase tudo. É para mim bastante inconcebível que Shakespeare tivesse obtido tudo em segunda mão – a neurose de Hamlet, a loucura de Lear, a rebelião de Macbeth e o carácter de Lady Macbeth, o ciúme de Otelo, etc. Quase me irrita que tu apoies uma tal noção.

Leio estas palavras com estupefacção, pois esta é uma mente poderosa e sofisticada, ainda no auge dos seus poderes. Na verdade, é a mente da nossa época, tal como Montaigne foi a mente da época de Shakespeare. A mente de Shakespeare, como Freud sabe mas se recusa a admitir, foi a mente de todas as épocas, e os séculos por vir nunca hão-de conseguir alcançá-lo. Freud, dificilmente uma consciência não imaginativa, chama à imaginação de Shakespeare um obter de «tudo em segunda mão».

A defensiva freudiana é espantosa. É como se ele precisasse desesperadamente de ter *Hamlet* escrito por Hamlet, *Lear* por Lear, *Macbeth* por Macbeth,

Otelo por Otelo. A inferência parece ser a de que o próprio Freud escrevera o seu *Hamlet* n'A *Interpretação dos Sonhos*; o seu *Lear* em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*; o seu *Otelo* em *Inibições, Sintomas e Ansiedade*; e o seu *Macbeth* em *Para além do Princípio do Prazer*. O «homem de Stratford» não podia ter inventado a psicologia freudiana; O conde de Oxford, um seu igual orgulhoso e caprichoso, também a não podia ter inventado, mas podia tê-la vivido, ao contrário do humilde actor.

A não ser que se seja um freudiano religioso, esta é a história antiga da influência literária e das suas ansiedades. Shakespeare é o inventor da psicanálise; Freud é o seu codificador. Mas ler as obras de Shakespeare de modo desviante¹ não era suficiente para Freud. O precursor ameaçador tinha de ser desmascarado, repudiado, desgraçado. No melhor dos casos, o actor de Stratford era um falsificador e um plagiador. Oxford, o grande desconhecido, era o protagonista trágico capaz, de certo modo, de escrever aquilo que havia sofrido. Em relação a Freud, Oxford é só um Elias para o Messias de Freud; é aquele que grita na vastidão da psique, profetizando a vinda do verdadeiro intérprete. O Moisés egípcio da fantasia de Freud virá a ser assassinado pelos judeus, e tornar-se-á então o pai totémico, mais poderoso do que o profeta vivo havia sido. Na fantasia Looney de Freud, Shakespeare é eliminado, sendo substituído por um aristocrata titânico menos poderoso do que o poeta-dramaturgo vivo havia sido.

OBVIAMENTE, ESTOU AQUI a discutir Freud enquanto escritor e a psicanálise enquanto literatura. Este é um livro acerca do Cânone Ocidental do que, em tempos melhores, chamámos literatura imaginativa, e o verdadeiro conseguimento de Freud encontra-se na sua grandeza como escritor. Enquanto terapia, a psicanálise está a morrer, talvez mesmo já esteja morta. A sua sobrevivência canónica tem de estar naquilo que Freud escreveu. Poder-se-ia objectar dizendo que Freud é um pensador original, bem como um autor poderoso, ao que eu responderia dizendo que Shakespeare é um pensador ainda mais original. Não é preciso acrescentar o conseguimento de Sir Francis Bacon ao de Shakespeare para nos confrontarmos com o maior psicólogo na história do mundo.

O que eu pretendo dizer não é que Shakespeare foi simplesmente um psicólogo moral, enquanto Freud inventou a psicologia de profundidade. *Hamlet* não tinha um complexo de Édipo, mas Freud tinha com certeza um complexo de *Hamlet*, e talvez a psicanálise seja um complexo de Shakespeare. Enquanto estudioso da influência literária, não sei como sobrevalorizar a influência de Shakespeare em Freud. É que ela não difere em espécie, mas

«Leitura desviante das obras de Shakespeare» [*misreading Shakespeare's works*]. Acerca da noção de «leitura desviante», veja-se a nota da p. 20.

unicamente em grau, da influência de Shakespeare em Goethe, Ibsen, Joyce, e em tantos outros que são objecto de estudo neste livro. Mas quero ir mais longe: Shakespeare influencia Freud da mesma maneira que Emerson influencia Whitman. Estamos a falar de precursores primordiais, como quando falamos de Wordsworth em relação a Shelley, ou de Shelley em relação a Yeats, ou de Yeats em relação a todos os poetas anglo-irlandeses depois dele, inclusive o extraordinário Seamus Heaney. Já vimos a ansiedade de Freud na questão de Shakespeare; se Looney nunca tivesse existido, Freud teria inventado um conde de Oxford para si mesmo.

A crítica literária freudiana de Shakespeare é uma anedota celestial. Quanto à crítica shakespeariana de Freud, ela terá um parto difícil, mas há-de chegar, na medida em que Freud, como escritor, irá sobreviver à da psicanálise. A transferência para um xamã é uma antiga técnica de cura que existe no mundo inteiro, amplamente estudada tanto por antropólogos como por investigadores da história das religiões. O xamanismo precedeu a psicanálise e há-de sobreviver-lhe, pois ele é a forma mais pura de psiquiatria dinâmica. A obra de Freud, que consiste na descrição da totalidade da natureza humana, transcende em muito a emurchecida terapia freudiana. No caso de haver uma essência de Freud, ela tem de estar na sua visão da guerra civil na psique. Esta divisão pressupõe uma perspectiva do modo como a personalidade se organiza, bem como um certo número de mitos e metáforas que expressem dinamicamente essa organização – ou, em termos mais literários, que a expressem dramaticamente. Estas figurações freudianas incluem a energia psíquica, os impulsos, os mecanismos de defesa. Embora Freud, como convém a um fundador, tenha levado a cabo uma auto-análise a fim de descobrir ou inventar o seu drama do eu, proibiu expressamente todos quantos vieram depois dele de emular o caudilho.

Esta auto-análise primeira fazia depender a sua coerência de um paradigma dramático, e Freud encontrou-o onde os românticos europeus em geral o tinham encontrado: em Hamlet. A minha ideia é que Édipo foi arrastado por Freud e enxertado em Hamlet, em grande medida para encobrir uma obrigação para com Shakespeare. As analogias freudianas entre as duas tragédias representam fortes leituras desviantes das obras, mas não conseguem ser corroboradas por uma análise que escamoteie a sobrevalorização que Freud fez daquilo a que chamou complexo de Édipo. Um complexo de Hamlet é um assunto muito rico, dado que não há personagem mais inteligente do que esta em toda a literatura ocidental. O Édipo de Sófocles pode ter um complexo de Hamlet (que eu defino assim: pensar não demasiado, mas demasiado bem), mas o Hamlet do homem de Stratford não tem, decididamente, um complexo de Édipo.

O Hamlet de Shakespeare ama e respeita a memória de seu pai, e alberga consideráveis reservas no que respeita à sua mãe. A crença de Freud é a de

que Hamlet deseja inconscientemente a mãe, e alberga inconscientemente pensamentos assassinos acerca do pai, do género daqueles possuídos, na realidade, por Cláudio. Shakespeare é muito mais subtil; as suas tragédias edípicas são *O Rei Lear* e *Macbeth*, mas não *Hamlet*. A rainha Gertrudes, que recentemente tem beneficiado de várias defesas feministas, não precisa de desculpas. É óbvio que ela é uma mulher com uma sexualidade exuberante, tendo inspirado submissas paixões no rei Hamlet, primeiro, e mais tarde no rei Cláudio. Freud não se deu ao trabalho de reparar nisso, mas Shakespeare teve o cuidado de mostrar que o príncipe Hamlet fora uma criança a quem tinha sido dada pouca atenção, pelo menos por parte do pai. Em lado nenhum da peça se encontra alguém, incluindo Hamlet e o Fantasma, a afirmar que o pai amava o filho. Violento na batalha, tal como Fortinbras, o irascível rei não parece ter tido tempo para o filho por entre os afazeres de Estado, a guerra e a luxúria marital. Assim, quando o Fantasma incita Hamlet à vingança, exclama «Se alguma vez amaste o teu querido pai...», mas nada diz acerca da sua própria afeição pelo príncipe. De modo semelhante, Hamlet sublinha, no seu primeiro solilóquio, o afecto que existia entre a mãe e o pai, e a ausência de qualquer consideração, se alguma havia, por ele. As memórias que ele próprio guarda do amor, dado e recebido, giram todas em torno do pobre Yorick, o bobo de seu pai, que ocupou o lugar dos pais, tão apaixonados que estes estavam um pelo outro:

Ai, pobre Yorick! Eu conheci-o, Horácio, um homem de alegria infinita, de incomparável amor. Às suas cavalitas mil vezes eu andei, e como é agora abominável na minha imaginação! Enoja-me vê-lo. Aqui estiveram os lábios que foram por mim beijados nem eu sei quantas vezes.

Na cena do cemitério do V Acto, Hamlet está virtualmente para além do sentimento, mesmo quando discute com Laertes para saber quem sentiu mais amor pela Ofélia já morta. A tristeza da fria elegia de Hamlet por Yorick deve ter levado Freud a reflectir que não houve mais nenhuns lábios – nem os de Ofélia, nem os de Gertrudes, nem os do rei Hamlet que o herói tenha beijado tantas vezes que nem sabe quantas. O conceito freudiano do complexo de Edipo é a obra-prima daquilo a que Freud chamou ambivalência emocional, que ele julgava ter sido o primeiro a formular. Rejeitei o complexo de Édipo como sendo bastante irrelevante para Hamlet, mas onde é que Freud deparou com a extraordinária ambivalência afectiva e cognitiva na literatura? Onde senão em Hamlet, a personagem em que Shakespeare investiu totalmente, pela primeira vez, o seu génio para representar a ambivalência? Há já quatro séculos a esta parte que Hamlet tem vindo a ensinar à Europa e ao mundo a lição da ambivalência, e Freud foi um retardatário que apareceu na esteira de Hamlet. Como intérprete de Hamlet, Freud não

merece ficar aprovado, mas como comentador das preocupações freudianas Hamlet ultrapassa todos os rivais. Eis aqui o ponto de partida, na célebre carta (15 de Outubro de 1897) de Freud a Wilhelm Fliess (tradução inglesa de Eric Mosbacher e James Strachey):

Desde essa altura eu avancei bastante, mas ainda não cheguei a um verdadeiro lugar de descanso. Comunicar o que está incompleto é tão trabalhoso, e afastar-me-ia para tão longe, que eu espero me desculpe e se contente em ouvir as partes que já estão determinadas com segurança. Se a análise continuar como eu espero, passá-la-ei toda ela à escrita de maneira sistemática e porei os resultados diante de si. Até agora não descobri nada de completamente novo, mas sim todas as complicações a que, por esta altura, já estou habituado. Não é fácil. Ser totalmente honesto connosco próprios é um bom exercício. Só me ocorreu uma ideia com valor geral. Descobri o amor pela mãe e o ciúme pelo pai também no meu próprio caso, e acredito agora que é um fenómeno geral da primeira infância, mesmo se nem sempre ocorre tão cedo quanto nas crianças que se tornaram histéricas. (Analogamente com a «romantização das origens» no caso dos paranóicos – heróis; fundadores da religião.) Se for esse o caso, o poder de atracção de *Édipo Rei*, apesar de todas as objecções racionais ao destino inexorável que está pressuposto na história, torna-se inteligível, e pode-se assim compreender a razão pela qual dramas posteriores acerca do destino foram tamanhos fracassos. Os nossos sentimentos levantam-se contra qualquer destino arbitrário, individual, tal como é revelado no *Ahnfrau*, etc., mas o mito grego capta uma compulsão que qualquer um reconhece porque sentiu traços dela em si mesmo. Cada elemento do público foi alguma vez, em fantasia, um Édipo em botão, e esta realização do sonho, representada na realidade até ao fim, faz com que todos recuem horrorizados, com a medida exacta do recalçamento que separa o estado infantil de cada um do seu estado presente. Já me passou pela cabeça a ideia de que a mesma coisa pode estar na origem de *Hamlet*. Não me refiro às intenções conscientes de Shakespeare mas, antes, à suposição de ele ter sido impelido a escrever a peça por um acontecimento real porque a sua própria consciência compreendeu a do seu herói. Como é que se pode compreender a frase histérica de Hamlet «Por isso a consciência faz de todos nós cobardes», e a sua hesitação em vingar o pai através da morte do tio, quando ele próprio manda com uma tão grande indiferença para a morte os seus cortesãos e liquida Laertes tão depressa? Que melhor resposta pode haver a esta pergunta do que o tormento nele desencadeado pela memória obscura de que ele próprio havia pensado nesse acto contra seu pai por causa da paixão por sua mãe – «Se um homem se comportasse segundo o seu mérito, quem escaparia a ser chicoteado?» A sua consciência é o seu inconsciente sentimento de culpa. E não são tipicamente histéricas a sua frieza sexual quando fala com Ofélia, a sua rejeição do instinto

de ter filhos e, finalmente, a sua transferência para Ofélia do acto que era dirigido a seu pai? E não será que, por fim, ele acaba por conseguir, exactamente da mesma maneira notável que os meus histéricos conseguem, fazer abater sobre si mesmo o seu castigo e sofrer o mesmo destino que seu pai, ao ser envenenado pelo mesmo rival?

A especial maldade do segundo parágrafo, quando encarada como leitura de *Hamlet*, faz-me pestanejar e estremecer, mas o seu poder literário sobrevive à fraca leitura desviante de um rival que envenenou Freud, e que continuou depois a envenená-lo. Como são diferentes estes dois parágrafos: *Édipo Rei* é visto abstractamente e a grande distância do texto, enquanto *Hamlet* é visto de muito perto, com abundantes detalhes e reminiscências verbais. As considerações feitas acerca de *Édipo Rei* podiam ser todas elas acerca de qualquer obra literária que se organizasse em torno de um destino trágico, pois não há ali nada que seja exclusivo da peça de Sófocles. Mas *Hamlet* é para Freud uma questão pessoal: a peça lê-o, e permite-lhe que ele se analise a si mesmo como um Hamlet. Hamlet não é histérico, excepto por breves momentos, mas Freud tem os seus histéricos, os seus doentes, e assimila Hamlet a eles. Ainda muito mais interessantemente, Freud assimilou-se a si mesmo a Hamlet, e à ambivalência de Hamlet. Freud continuou a assimilação no seu livro dos sonhos, que era como ele gostava de designar *A Interpretação dos Sonhos* (1900), onde o complexo de Édipo é abertamente formulado pela primeira vez, embora só viesse a ser nomeado como tal em 1910.

Por volta de 1900, Freud aprendera a mascarar a sua dívida a Shakespeare. No livro dos sonhos ele fornece uma descrição completa (se bem que curiosamente seca) de *Édipo Rei* antes de passar para Hamlet, a pessoa. Temos o quebra-cabeças de *Hamlet*, e não *Édipo Rei*, ser a verdadeira preocupação e o verdadeiro interesse de Freud. Contudo, o termo escolhido não é «o complexo de Hamlet». Poucas figuras na história da cultura tiveram qualquer coisa parecida com o sucesso de Freud em instilar conceitos na nossa consciência. «Mas é claro, é o complexo de Édipo, e todos nós o temos», aprendemos nós a murmurar, mas, de facto, é o complexo de Hamlet, e só os escritores e outros criadores o possuem necessariamente.

Porque é que Freud não lhe chamou complexo de Hamlet? Sem o saber, Édipo mata o pai com um golpe de espada, ao passo que Hamlet não tinha tais impulsos para com o rei legítimo, embora, como príncipe das ambivalências, ele tivesse com certeza contra-impulsos em relação a toda a gente, e a todos os níveis da sua consciência multiforme. Mas o complexo de Hamlet teria puxado o ameaçador Shakespeare para demasiado dentro da matriz da psicanálise; Sófocles era muito mais seguro, e também oferecia o prestígio das origens clássicas. N'A *Interpretação dos Sonhos*, Hamlet só entra na discussão de Édipo numa longa nota de rodapé, e só na edição de 1934 é que o ansioso

Freud decidiu elevar a discussão de *Hamlet* para o seu texto sob a forma de um longo e denso parágrafo (a não ser que surja indicado de outro modo, utilizo a partir de agora as traduções de Freud em língua inglesa da autoria de James Strachey):

Outra das grandes criações da poesia trágica, o *Hamlet* de Shakespeare, tem as suas raízes no mesmo solo que *Édipo Rei*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela a completa diferença da vida mental destas duas épocas separadas da civilização: o avanço secular do recalçamento na vida emocional da humanidade. Em *Édipo Rei*, a desejosa fantasia da criança que lhe subjaz é posta às claras, e realizada como seria realizada num sonho. Em *Hamlet*, ela permanece recalçada; e, tal como no caso da neurose, só tomamos conhecimento da sua existência a partir das suas consequências inibidoras. Muito estranhamente, o efeito arrebatador produzido pela tragédia mais moderna acabou por se mostrar compatível com o facto de as pessoas se terem mantido completamente desconhecedoras do carácter do herói. A peça constrói-se sobre as hesitações de Hamlet, e a enorme variedade de tentativas para as interpretar não produziram qualquer resultado. Segundo a perspectiva que teve origem em Goethe, e que é ainda predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de acção directa fica paralisado por um desenvolvimento excessivo do seu intelecto. (Ele «está doentamente coberto com a cor pálida do pensamento».) Segundo outra perspectiva, o dramaturgo terá tentado retratar uma personagem patologicamente indecisa, que poderia ser classificada como neurasténica. No entanto, o enredo do drama mostra-nos que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de desencadear qualquer acção. Vemo-lo fazer isso mesmo em duas ocasiões: primeiro, numa súbita explosão de cólera, quando trespassa com a espada aquele que sorrateiramente escutava as conversas escondido atrás do arrás, e depois – de maneira premeditada e mesmo habilidosa – quando, com a indiferença de um príncipe do Renascimento, manda os dois cortesãos para a morte que havia sido planeada para ele próprio. O que é que o inibe, então, de executar a tarefa de que foi incumbido pelo fantasma de seu pai? A resposta, mais uma vez, encontra-se na natureza especial da tarefa. Hamlet é capaz de tudo, excepto de vingar-se do homem que afastou o seu pai, e que ocupou o lugar desse mesmo pai junto de sua mãe, o homem que lhe mostra realizados os desejos recalçados da sua própria infância. Por isso, a aversão que o deveria ter conduzido à vingança é nele substituída por autocensuras, por escrúpulos de consciência, que lhe recordam que ele próprio não é literalmente melhor do que o pecador que ele deve castigar. Traduzi aqui em termos conscientes aquilo que estava destinado a ficar inconsciente na mente de Hamlet; e se alguém estiver inclinado a considerá-lo histérico, só posso aceitar esse facto se ele for equacionado no quadro da minha interpretação. A repugnância pela

sexualidade que é expressa por Hamlet na sua conversa com Ofélia ajusta-se bem a isto: a mesma repugnância que estava destinada a cada vez mais tomar conta da mente do poeta nos anos que se haviam de seguir, e que encontrou a sua expressão extrema no *Timão de Atenas*. Porquanto só pode ser seguramente a própria mente do poeta aquilo que se nos depara em Hamlet. Encontro num livro sobre Shakespeare, da autoria de Georg Brandes (1896), a afirmação de que *Hamlet* foi escrito imediatamente após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacte imediato da sua perda e, como podemos muito bem supor, enquanto os seus sentimentos de infância acerca do pai tinham sido trazidos de novo à memória. É também conhecido que o próprio filho de Shakespeare, que morreu muito novo, se chamava «Hamnet», que é idêntico a «Hamlet». Tal como *Hamlet* se ocupa da relação de um filho com os pais, assim *Macbeth* (escrito aproximadamente no mesmo período) trata o tema da falta de filhos. Mas tal como todos os sintomas neuróticos, e também os sonhos, são capazes de ser «sobreinterpretados» (e na verdade têm de sê-lo, se se quiser que eles sejam completamente compreendidos), do mesmo modo todas as escritas genuinamente criativas são resultado de mais do que um único motivo, e de mais do que um único impulso da mente do poeta, e estão abertas a mais do que a uma única interpretação. Naquilo que escrevi só tentei interpretar a camada de impulsos mais profunda da mente do artista criativo.

«Recalcamento na vida emocional da humanidade» é uma expressão curiosa, dado que Freud não pode estar a falar acerca de Édipo e Hamlet, mas tão-só acerca de Sófocles e Shakespeare. Édipo não faz, afinal, ideia de quem matou na encruzilhada, e Hamlet não estaria certamente de acordo com Freud quanto ao facto de a sua ambivalência em eliminar Cláudio representar a culpa de ter desejado o assassinio do seu próprio pai. Podemos por esta altura repetir a ideia de que os poderes de Hamlet não só igualam os de Freud, mas também forneceram a este um paradigma susceptível de emulação. Não é Hamlet quem se deita no famoso divã do consultório do Dr. Freud, mas é Freud quem, por entre um miasma de corrupção, paira com todos nós nos corredores de Elsinore. E Freud não detém um qualquer privilégio especial no aglomerado de gente que se acotovela nos corredores: Goethe, Coleridge, Hazlitt, A. C. Bradley, Harold Goddard, e todos nós, pois quem quer que leia *Hamlet* ou assista à sua representação é obrigado a transformar-se em intérprete.

Freud diz-nos que um Hamlet mentalmente são assassina Cláudio, e, uma vez que Hamlet evita fazer tal coisa, então tem de ser histérico. Regresso ao aperfeiçoamento nietzschiano da perspectiva de Goethe, que consiste em Hamlet pensar não demasiado, mas demasiado bem, e nas fronteiras da consciência humana se recusar a tornar-se no seu pai – o qual, nas mesmas

circunstâncias, teria certamente empalado o *seu* tio. O jovem Fortinbras é o velho Fortinbras regressado, um outro ferrabrás, mas o príncipe Hamlet muito dificilmente é só o filho de seu pai. Afirmar com gentileza que Freud lê Hamlet de um modo grosseiramente desviante e que grosseiramente o desvaloriza não significa, porém, privar a leitura desviante feita por Freud da sua força permanente.

Freud recusa-se a ver como Hamlet e Shakespeare são intelectualmente formidáveis, mas eu não subestimo Freud. Hoje em dia, todos nós acreditamos que possuímos libido (ou que somos por ela possuídos), mas não existe uma tal entidade: não existe, de facto, uma energia sexual à parte. Tivesse Freud decidido abastecer o impulso sexual com *destrudo*, que foi uma noção que certa vez o ocupou, e todos nós andaríamos hoje carregando connosco não só o nosso complexo de Édipo e a nossa libido, mas também o nosso *destrudo*. Felizmente, Freud não se decidiu pelo *destrudo*, mas este facto é bastante instrutivo. Freud, como Wittgenstein bem avisou, é um mitólogo poderoso, o grande fazedor de mitos do nosso tempo, o digno rival de Proust, Joyce e Kafka como centro canónico da literatura moderna. A frase final do longo parágrafo sobre *Hamlet* citado atrás constitui a proclamação do recuperar de forças de Freud. Nessa frase, e após um gesto pouco convincente de modéstia interpretativa – em que pretensamente admite que a escrita criativa autêntica é produzida por «mais do que um único motivo, e mais do que um único impulso» –, Freud sugere deliciosamente que a sua «única interpretação» procura alcançar o que há de mais profundo: «as camadas mais profundas dos impulsos na mente do escritor criativo». Não existem estratos «mais profundos» na mente; o grande poeta que é o Satanás de Milton queixa-se, com toda a razão, de que em cada profundidade uma profundidade ainda mais funda se abre e ameaça devorá-lo. Freud, ele próprio uma figura mais miltónica que satânica, compreendeu melhor do que ninguém a metáfora de «o mais profundo».

A questão, insisto, não é a do complexo de Édipo mas, sim, do complexo de Hamlet, que mais uma vez importunou Freud no esboço para um ensaio, «Personagens Psicopáticas em Palco», escrito em 1905 ou 1906, mas só publicado postumamente:

O primeiro destes dramas modernos é *Hamlet*. Aborda o tema de como uma pessoa, até então normal, se torna um neurótico em virtude da natureza específica da tarefa com que se defronta, em que uma emoção até à altura satisfatoriamente recalcada busca expressar-se. No texto dramático *Hamlet* existem três características que se afiguram importantes para a nossa questão: 1) o herói não é um psicopata, apenas assim se tornando no curso da acção; 2) a emoção recalcada pertence ao conjunto de emoções recalçadas, de forma idêntica, em todos nós, o que constitui condição do nosso desenvolvimento; a situação que ocorre na peça põe em causa esse recalçamento; através destes

dois aspectos torna-se-nos fácil identificarmo-nos com o herói; tal como ele, podemos viver o mesmo conflito, pois «quem, em dadas circunstâncias, não perde a razão é porque não pode perder o que não possui»; 3) parece ser condição desta expressão estética que uma dada emoção que busca expressar-se não seja inequivocamente designada – por mais identificável que seja; assim, no espectador, o processo realiza-se de novo, sendo a sua atenção desviada e ele assolado por emoções em vez de exercer a sua razão; parte da resistência é certamente evitada por este meio, como se pode observar no trabalho analítico, em que expressões derivadas do recalçamento chegam à consciência em consequência de uma menor resistência, o que não sucede com aquilo que é recalçado. Em *Hamlet*, o conflito está de tal forma dissimulado que fui levado a descobri-lo¹.

Estamos aqui muito afastados de *Hamlet*, com o acesso à obra impedido pelo sistema de Freud e pela sua explosão de «declarado» dogmatismo. O que é claro é que agora não há absolutamente qualquer distinção entre Hamlet e um doente freudiano, mesmo em grau de interesse! O herói da consciência ocidental é um psicopata, mais um psicopata, e uma tragédia shakespeariana fica reduzida a um caso susceptível de tratamento analítico. Poderíamos chamar a este parágrafo muito lúgubre «O Desaparecimento do Complexo de Hamlet», só que eu não acredito em tal coisa. O que aconteceu, na realidade, foi que Hamlet foi substituído por Lear e Macbeth, e a luta de Freud com Shakespeare foi transferida para diferentes campos de batalha, dado que a abordagem de *Hamlet* que é feita em cinco contextos posteriores nada mais acrescentou a não ser mais repetições edípicas, impróprias de Freud enquanto agonista.

FREUD DESCOBRIU a sua primeira Cordélia em Martha Bernays, antes de esta se tornar sua mulher, e a segunda e mais autêntica Cordélia na filha Anna, a grande preferida de entre todos os seus filhos, e a digna sucessora dele no livro forte que escreveu sobre o *ego* e os seus mecanismos de defesa. A leitura freudiana d'O Rei Lear encontra-se, em parte, num ensaio fascinante intitulado «O Tema dos Três Cofres». A outra parte encontra-se numa carta tardia dirigida a um tal Bransom (25 de Março de 1934), publicada em apêndice à *Life and Work* [«Vida e Obra»] de Freud, da autoria de Ernest Jones. Bransom havia escrito um livro lamentável sobre *O Rei Lear*, no qual descobria o sentido oculto da peça no recalçado desejo incestuoso de Lear por Cordélia – uma perspectiva disparatada com a qual Freud concordou animadamente. Esta é a conclusão, mitologicamente impressionante, de «O Tema dos Três Cofres»:

Sigo a versão portuguesa do ensaio «Personagens Psicopáticas em Palco» que se encontra na antologia, já referida atrás, intitulada *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*.

Lear é um homem velho. Já dissemos que, por isso, as três irmãs surgem como suas filhas. A relação parental, a partir da qual poderão decorrer tantas frutuosas situações dramáticas, não é posteriormente aproveitada na peça. Lear não é apenas um velho, mas também um moribundo. Assim, o pressuposto extravagante para a partilha da herança perde o seu carácter estranho. Vencido pela morte, Lear não quer, porém, renunciar ao amor feminino – quer saber quão amado é. Pensemos então na comovente cena final, um dos pontos mais altos da tragédia no drama moderno: Lear traz o cadáver de Cordélia para cena. Cordélia é a morte. Se se inverter a situação, ela torna-se-nos compreensível e familiar. É a deusa da morte que leva o herói morto do campo de batalha, tal como as Valquírias na mitologia alemã. A eterna sabedoria envolta nas roupagens do mito primitivo aconselha o homem velho a renunciar ao amor, a escolher a morte, a familiarizar-se com a necessidade de morrer.

O dramaturgo traz até nós o motivo antigo ao fazer que se dê a escolha entre as três irmãs por parte de um homem idoso e moribundo. A elaboração regressiva, que o autor efectuou do mito, deformado pela mudança operada pelo desejo, deixa transparecer o seu antigo sentido de tal modo que torna possível uma interpretação bidimensional, alegórica, das três figuras femininas presentes no motivo. Poder-se-ia dizer que são as três relações inevitáveis do homem com a mulher que aqui são representadas: com aquela que o dá à luz, a que é sua companheira e a que o destrói; ou as três formas em que se transforma a imagem da mãe no decurso da vida – a própria mãe, a amada, que é escolhida de acordo com a imagem da primeira, e, por fim, a terra-mãe, que o acolhe de novo. Contudo, o homem idoso aspira em vão ao amor da mulher, tal como o conheceu primeiramente com a mãe; apenas a terceira das figuras do destino – a silenciosa deusa da morte – o tomará nos braços¹.

Fico desconcertado com o parecer de Freud de que «a relação parental... não é posteriormente aproveitada na peça». N'O *Rei Lear* há duas relações parentais. Uma é a de Lear com Cordélia, Goneril e Regan. A outra é a de Gloucester com Edgar e Edmundo. O que é que Freud está a recalcar? Se bem que extremamente idoso, até à cena final Lear não é um moribundo, e a leal Cordélia dificilmente é a morte. Mas quem se atreve a pôr em causa a frase magnífica que finaliza o primeiro parágrafo? Poucos momentos, mesmo em Proust, Joyce e Kafka, são mais memoráveis do que a sabedoria freudiana que nos manda «renunciar ao amor, a escolher a morte, a familiarizar-se com a necessidade de morrer». As reverberações destas palavras ecoam por toda

Sigo a versão portuguesa do ensaio «O Tema dos Três Cofres», que se encontra na antologia, já referida atrás, intitulada *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*.

a eloquente prosa do parágrafo final, no qual Lear e Freud se misturam um com o outro numa figura mística mais ampla, num quase deus moribundo.

Mas aí!, vinte e um anos mais tarde é-nos dada uma salganhada de redução psicanalítica e de oxfordianismo looneytiano. Assegura-se que Bransom tinha razão quanto a Lear, e depois acrescenta-se Cordélia-Anna à embrulhada incestuosa:

A sua hipótese ilumina o enigma de Cordélia, bem como o de Lear. As irmãs mais velhas já ultrapassaram o amor fatídico pelo pai, e tornaram-se hostis; falando em termos analíticos, elas estão cheias de ressentimento pela decepção causada pelo seu amor anterior. Cordélia ainda se mantém fiel ao pai; o amor dela por Lear é o seu segredo sagrado. Quando lhe é pedido que o revele em público, ela tem de recusar provocadoramente, e mantém-se em silêncio. Já vi exactamente esse comportamento em muitos casos.

Isto é demasiado absurdo para merecer contestação. Quando teria sido a última vez que Freud leu a peça ou assistiu à sua representação? Mas em vez de o zurzir, debrucemo-nos cuidadosamente sobre os seus erros ou invenções mais interessantes. Freud diz que não há qualquer menção acerca da mãe das filhas de Lear; há uma, embora não seja crucial. Mas o que é que deu a Freud a ideia de que Goneril está grávida? E como pôde ele acreditar que a loucura de Lear decorria não da fúria do velho rei, mas do seu mal reprimido desejo por Cordélia? Estas objecções são de somenos importância quando comparadas com a informação transmitida a Bransom, e a todos nós, de que Albany n'O *Rei Lear*, bem como Horácio em *Hamlet*, devem ser vistos em correspondência com Lord Derby, o primeiro genro do conde de Oxford! «Ó coisas importantes e impertinentes misturadas / A razão na loucura.» A resistência a Shakespeare, bastante pronunciada na leitura freudiana de *Hamlet* como Édipo, atingiu uma complexidade terrível nesta mistura de Lear, Oxford e Freud numa só pessoa. Que aconteceu à tragédia apocalíptica que Shakespeare escreveu, e onde está Sigmund Freud, que dantes sabia como devia ler? Tanto o drama como a força interpretativa de Freud desaparecem diante da necessidade tremenda de repelir o actor pouco instruído que veio de Stratford.

Para Freud, *O Rei Lear* estava demasiado perto, mas *Macbeth* permitia-lhe regressar a si mesmo, em especial no ensaio «Alguns Tipos de Carácter Obtidos a partir do Trabalho Psicanalítico» (1916), que nos força a recordar a razão por que Freud é, na verdade, um autor canónico. Muito tempo antes, Freud havia observado que a falta de descendentes por parte de Macbeth e Lady Macbeth era um aspecto-chave para o significado da tragédia. No ensaio de 1916, Freud centra-se em Lady Macbeth como uma personagem «destruída pelo êxito» e pelo remorso subsequente:

Estaria inteiramente de acordo com a justiça poética de talião se a falta de descendentes por parte de Macbeth e a esterilidade da sua mulher fossem o castigo pelo crime que cometeram contra a sagrada legitimidade das gerações; se Macbeth não pudesse ser pai por ter matado o pai aos filhos e os filhos ao pai e em Lady Macbeth se tivesse consumado a dessexualização, para o que invocara os espíritos do crime. Penso que facilmente se poderia compreender a doença de Lady Macbeth, a mudança da sua temeridade em arrependimento como reacção à sua esterilidade, através da qual ela se capacita da sua impotência face às leis da natureza, sendo simultaneamente advertida de que, por sua própria culpa, não poderá usufruir do melhor dos benefícios do crime¹.

Quantos filhos teve Lady Macbeth? A pergunta, feita chistosamente por um crítico formalista, não é de maneira nenhuma idiota, embora a ela se não possa responder com quaisquer certezas. Freud fala da «esterilidade» de Lady Macbeth, mas então porque é que ela diz que deu de mamar? Enquanto esposa de um poderoso militar que é primo do rei, a sua posição é demasiado elevada para ter amamentado outras crianças que não as suas. Devemos concluir que houve pelo menos uma criança, mas que essa criança morreu. Também não pôde ficar estéril, pois Macbeth, ao elogiar a firmeza dela, incita-a a gerar só filhos varões. E, no entanto, Macbeth tem o seu quê de Herodes. Ele tenta mandar matar Fleance, filho de Banquo, e ordena a chacina dos filhos de Macduff. Há um pavor geracional no quase gnóstico ódio ao tempo que é revelado por Macbeth, e tanto ele como Lady Macbeth são perseguidos pela profecia de que os descendentes de Banquo (a linhagem dos Stuart que começou em Inglaterra com Jaime I, filho de Maria, rainha dos Escoceses) virão a governar a Escócia. Na prática, Freud tem, portanto, razão ao afirmar que *Macbeth* é uma peça «acerca da falta de descendentes», e vai ao ponto de admitir que não consegue dar uma interpretação completa da peça, uma concessão que devia ser igualmente relevante para as suas abordagens de *Hamlet* e *O Rei Lear*, mas a sua reacção muito pessoal a *Hamlet* e *Lear* excluía provavelmente uma tal atitude:

Não consigo, porém, supor que motivos são esses que, em tão pouco tempo, transformam alguém timidamente ambicioso num tirano sem escrúpulos, e levam alguém, que, com nervos de aço, instigara ao crime, a adoecer em resultado de um pesaroso arrependimento. Penso que devemos desistir de penetrar na tripla obscuridade desta história, para a qual concorrem a má conservação do texto, o desconhecimento da intenção do autor e o sentido oculto da

Sigo a versão portuguesa do ensaio «Alguns Tipos de Carácter Obtidos a partir do Trabalho Psicanalítico», que se encontra na antologia, já referida atrás, intitulada *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*.

lenda. Não poderei, porém, concordar com a objecção de que tais pesquisas são inúteis face ao efeito grandioso que a tragédia exerce sobre o espectador. O autor pode dominar-nos, através da sua arte, durante a representação e, desse modo, paralisar-nos o pensamento, mas não pode impedir-nos de que, posteriormente, nos esforcemos por compreender esse efeito, tendo em conta o seu mecanismo psicológico. Não me parece igualmente pertinente aqui a observação de que o autor é livre de encurtar a verdadeira cronologia dos acontecimentos que nos apresenta da forma que lhe aprouver, se ao sacrificar o requisito habitual de verosimilhança puder obter uma intensificação do efeito dramático. Esse sacrifício apenas se justifica quando houver precisamente colisão com a verosimilhança e não quando suprimir o encadeamento causal; o efeito dramático não seria abalado se o decurso temporal se tivesse mantido indefinido em vez de ter sido claramente circunscrito a alguns dias¹.

Este parágrafo começa como se fosse um parágrafo de modéstia interpretativa, e progride no sentido de uma fecunda irritabilidade em questões de representação dramática, particularmente do tempo. Desconfio, mais uma vez, que em Freud o recalçamento explica a insatisfação, e creio bem que o seu complexo de Hamlet está aqui a fazer-se sentir. Se a ambivalência (ou antes, a representação dela) é um conceito shakespeariano e não freudiano – na verdade, só se tornou freudiano devido à experiência que Freud teve de Shakespeare –, então Freud é obrigado a ressentir-se de, e a ler de modo desviante, as mais fortes representações shakespearianas da ambivalência, as quais são constituídas pelas quatro grandes tragédias domésticas: *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear* e *Macbeth*. Não conheço quaisquer outros exemplos na literatura, incluindo Dante, em que sejamos colocados tão convincentemente num cosmo equívoco. Um cosmo onde a ambivalência emocional governa quase todas as relações e onde a ambivalência cognitiva – em Hamlet, Iago, Edmundo – ajuda a sobredeterminar aquelas intensidades assassinas que constituem o tema mais verdadeiro de Freud. Nem Hamlet nem Otelo ostentam o complexo de Hamlet, nem Cordélia, Desdémona, Ofélia e Edgar o fazem, mas Iago, Edmundo, Goneril, Regan, Macbeth e Lady Macbeth são obras-primas imortais da ambivalência levada aos píncaros do sublime. Enquanto poeta em prosa do pós-shakespeariano, Freud navega na esteira de Shakespeare; e a ansiedade da influência não tem sofredor mais distinto no nosso tempo do que o fundador da psicanálise, que descobria sempre que Shakespeare já lá tinha estado antes dele, e muito frequentemente não conseguia aguentar o confronto com esta verdade humilhante.

A ambivalência é tão predominante em *Macbeth* que o próprio tempo se torna a representação dela, conforme Freud obscuramente disso se apercebe.

Sigo a versão portuguesa referida na nota anterior.

Aquilo a que Freud chamou *Nachträglichkeit*, o sentimento de se estar sempre depois do acontecimento, como acontece com um mau actor que invariavelmente falha as suas deixas, é a condição característica do próprio Macbeth. Freud é bastante perspicaz ao interrogar as motivações de Macbeth e Lady Macbeth, que são só aparentes, dado que o fruto da ambição deles é tão frouxo, e porque Shakespeare evita enigmaticamente definir a natureza precisa dos desejos de ambos. Nenhum deles tem o que quer que seja do Tamburlaine de Marlowe ou do próprio Ricardo III de Shakespeare: o sentimento de glória presente na doce fruição de uma coroa terrena. Afinal, porque é que eles querem tornar-se rei e rainha da Escócia? O jantar tristonho em que aparece o fantasma de Banquo é sem dúvida típico da vida na corte sob Macbeth, tão monótona quanto ameaçadora. Aquilo a que Freud alude constitui a essência da peça: a falta de descendentes, a ambição vazia, a carnificina do paternal Duncan, tão moderado e tão bom que nenhum dos Macbeths sente um toque sequer de ambivalência *pessoal* em relação a ele. Mas seja como for que eles tivessem ficado sem descendentes, a sua vingança contra o tempo é a usurpação, o assassinio e a tentativa de cancelar o futuro: todos aqueles amanhãs e amanhãs e amanhãs, cujos pequeninos passos tanto oprimem Macbeth. Ao refrear o seu dogmatismo interpretativo, pelo menos nesta peça, Freud mostrou-se profundamente sugestivo.

PARA ALÉM da percepção que teve da supremacia da ambivalência e do ápice desta no complexo de Hamlet/Édipo, o que é que Freud ficou mais a dever (com ou sem intenção) a Shakespeare? Shakespeare está em toda a parte em Freud, ainda mais presente quando não é referido do que quando é citado. A postura fundamental de Freud em relação a Shakespeare encontra-se naquilo a que chamou «negação» (*Verneinung*), que é a formulação de um pensamento anteriormente recalcado, ou de um sentimento, ou de um desejo, algo que só entra na consciência por ter sido negado a fim de que a defesa ou o recalçamento continue. Aquilo que é recalcado é aceite intelectualmente, mas não emocionalmente; Freud aceitou as ideias de Shakespeare, ao mesmo tempo que negava a origem delas. O impulso de autodefesa de Freud tornou necessária a sua negação de Shakespeare. Contudo, Freud não deixou de se identificar com Hamlet, nem sempre conscientemente, e em menor grau com o Bruto de *Júlio César*, que era, no contexto da evolução de Shakespeare, uma espécie de pré-Hamlet. É claro que a identificação com Shakespeare dificilmente é um exclusivo de Freud. Ela tem sido universal, transcendendo os homens europeus, brancos e já falecidos, e aparecendo numa espantosa variedade de pessoas em diferentes tempos e lugares. Ernest Jones observa que a citação preferida de Freud, tanto na escrita como em conversas, era a advertência de Hamlet a Horácio: «Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que aquelas que são sonhadas pela tua filosofia.» Percebe-se porque é que

Freud fez dela o lema implícito da psicanálise, mas é ainda mais apropriada quando se reconstitui o contexto em que surge na peça. Imediatamente antes dessa advertência, surge esta troca de palavras:

HORÁCIO: Ó dia e noite, mas isto é assombrosamente estranho.

HAMLET: E por isso dá-lhe as boas-vindas como a um estranho¹.

Para Freud, esta é a representação em miniatura da situação inicial da psicanálise: Horácio está no lugar do público, e Hamlet no de Freud, instando às delicadas boas-vindas que os estranhos merecem. Não me recordo de qualquer trecho nas cartas ou noutros escritos de Freud, ou em quaisquer conversas relatadas, onde ocorra aquilo que pode muito bem tê-lo impressionado como contraste detestável: a resistência à psicanálise em contraste com a aceitação quase universal de Shakespeare, desde o seu tempo e a sua nação até à apoteose mundial de que Shakespeare goza nos nossos dias. Recordo-me que quando Freud analisou um dos seus sonhos descobriu uma comparação para a sua relação com Shakespeare na usurpação inconsciente que o príncipe Hal faz do poder real: «Onde quer que haja hierarquia e promoção está aberto o caminho para desejos que exigem a supressão. O príncipe Hal, de Shakespeare, não conseguiu, mesmo junto ao leito do seu pai enfermo, resistir à tentação de experimentar a coroa.»

Há uma antiga tradição que conta que, quando a peça *Hamlet* foi levada à cena pela primeira vez, foi o próprio Shakespeare quem desempenhou o papel de fantasma do pai de Hamlet. A psicanálise, que é em muitos aspectos uma paródia redutora de Shakespeare, continua a ser assombrada pelo fantasma de Shakespeare, na medida em que Shakespeare poderia ser encarado como um tipo transcendental de psicanálise. Quando as personagens de Shakespeare se modificam, ou se pretendem modificar através da escuta de si mesmas, elas profetizam a situação psicanalítica na qual os doentes são obrigados a se escutarem a si mesmos no contexto da sua transferência para os analistas. Antes de Freud, Shakespeare foi a nossa autoridade principal sobre o amor e sobre as suas vicissitudes, ou sobre as vicissitudes do impulso, e é manifesto que permanece ainda como o nosso melhor instrutor, e que nunca deixou de guiar Freud. Comparando as duas teorias freudianas da ansiedade, a explicação revista afigura-se-me como sendo mais shakespeariana do que a primeira hipótese rejeitada. Antes da sua obra *Inibições*,

«Horácio: Ó dia e noite, mas isto é assombrosamente estranho. Hamlet: E por isso dá-lhe as boas-vindas como a um estranho.» [Horatio: *O day and night, but this is wondrous strange*. Hamlet: *And therefore as a stranger give it welcome*.] «Estranho» deve ser aqui entendido, na fala de Hamlet, no sentido de «convidado», ou de «alguém que se recebe em casa», pois o que está em causa neste diálogo é um trocadilho com o provérbio inglês de um estranho dever ser recebido com hospitalidade, isto é, como um convidado, sem necessidade de se fazer perguntas acerca dele.

Sintomas e Ansiedade (1926), Freud acreditava que a ansiedade neurótica e a ansiedade real podiam ser rigidamente separadas uma da outra: a ansiedade real era causada por um perigo autêntico, enquanto a ansiedade neurótica resultava de uma libido amaldiçoada ou de um recalcamto malsucedido, e por isso não estava envolvida nas guerras civis da psique.

Após 1926, Freud abandonou a ideia de que a libido pode ser transformada em ansiedade. Em vez disso, a ansiedade passou a ser vista como sendo anterior ao recalcamto e, por isso, como constituindo o motivo para o recalcamto. Na teoria anterior, o recalcamto precedia a ansiedade, que só aparecia se o recalcamto falhava. Na ideia revista, Freud abandonou para sempre a distinção causal entre medo real e ansiedade neurótica. Traduzida em termos do cosmo dramático de Shakespeare, a teoria mais antiga está muito mais em causa, particularmente no caso das tragédias elevadas que Freud preferia, onde a ansiedade é tão fundamental quanto a ambivalência.

A Elsinore de Hamlet, a Veneza de Iago, a Bretanha de Lear e Edmundo, a Escócia de Macbeth: em todas elas os espectadores e os leitores se confrontam com uma atmosfera de ansiedade que antecede as personagens e os acontecimentos. Se a obra-prima da ambivalência é o complexo de Hamlet/Édipo, a obra-prima da ansiedade é aquilo a que eu chamaria o complexo de Macbeth, pois este herói-vilão é o mais ansioso dos heróis-vilões de Shakespeare. No complexo de Macbeth, o pavor não pode ser distinguido do desejo, e a imaginação torna-se ao mesmo tempo invulnerável e maligna. Para Macbeth, fantasiar é haver saltado o hiato sobre a vontade e estar do outro lado, do lado de se ter realizado o acto. O tempo não é livre até Macbeth ser morto, porque os presságios temporais são sempre realizados no reino dele, antes mesmo de ele ter usurpado o poder. Se o complexo de Hamlet/Édipo oculta o anseio de alguém se gerar a si mesmo, o complexo de Macbeth mal esconde o desejo de autodestruição. Freud deu-lhe o nome de impulso de morte em *Para além do Princípio do Prazer*, mas eu prefiro a afeição de ruína e a intensidade envolvente que são transmitidas pelo complexo de Macbeth.

Embora Freud nunca se tivesse identificado tanto com Macbeth como se identificou com Hamlet, há algumas analogias surpreendentes que são por ele citadas, como quando profetizou, numa carta datada de 1910, os quase trinta anos de trabalho que o esperavam: «O que devemos fazer no dia em que os pensamentos deixarem de jorrar e as palavras certas não surgirem? Não se pode deixar de estremecer diante desta possibilidade. É por isso que, apesar da submissão ao destino, como convém a um homem probo, eu secretamente rezo: que não haja enfermidade, que não haja paralisia dos nossos poderes por causa da exaustão do corpo. Morreremos com a armadura vestida, tal como disse o rei Macbeth.» A atitude, aqui, com o seu

humor nobre, é muito diferente da que aparece no desespero apocalíptico do usurpador Macbeth:

*Começo a estar farto do sol,
E queria que o estado do mundo fosse agora revelado.
Toquem o sino de alarme! Sopra vento, vem ruína,
Ao menos morreremos com o arnês vestido.*

Com efeito, Freud morreu com a armadura vestida, pensando e escrevendo até ao fim. A sua identificação com Macbeth, por mais leve que seja, tem o seu lado positivo, revelado no «tal como disse o rei Macbeth», Freud declarou mais de uma vez que a visão que tinha das suas próprias obras publicadas o assustava, exactamente como Macbeth exclamara perante a fila espectral dos descendentes reais de Banquo de linhagem Stuart: «O quê, será que a fila se estende até ao fragor do Juízo Final?» A identificação é, novamente, ligeira mas altiva, testemunhando o poder contagiante da imaginação de Macbeth. Freud podia afirmar que o tema de *Macbeth* era a falta de descendentes, mas num nível mais profundo associou a sua própria força de imaginação à de Macbeth, encontrando no tirano sanguinário, e em si mesmo, tanto tenacidade heróica como fecundidade na construção das imagens.

Shakespeare é a apoteose da liberdade estética e da originalidade. Freud estava ansioso em relação a Shakespeare porque havia sido com ele que aprendera a ansiedade, tal como havia aprendido a ambivalência e o narcisismo e a divisão no interior do eu. Emerson foi mais livre e mais original acerca de Shakespeare, porque com ele aprendeu o arrebatamento e o estranhamento. É bastante apropriado que Emerson, mais do que o igualmente canónico Freud, tenha aqui a última palavra: «A literatura, a filosofia e o pensamento estão agora shakespeareizados. A mente de Shakespeare é o horizonte para além do qual, no presente, nós não conseguimos ver.»

17

Proust: A Verdadeira Persuasão do Ciúme Sexual

A MAIOR FORÇA de Proust, entre inúmeras outras, reside no seu poder de caracterização: nenhum romancista do século xx consegue igualar o seu rol de vívidas personalidades. Joyce tem a figura singular, irresistível, de Poldy, mas Proust tem uma galeria de retratos: Charlus, Swann, Albertine, Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberte, a avó Bathilde, Oriane Guermantes, Basin Guermantes, a Mamã do Narrador/Marcel, Odette, Norpois, Morei, Saint-Loup, Madame Verdurin, a marquesa de Villeparisis, e acima de tudo a figura dual do Narrador e do seu primeiro eu, Marcel. Provavelmente, descurei outras de importância igual à de muitas das que foram aqui indicadas, mas esta é uma vintena de personagens que eu não consigo esquecer.

*Em busca do Tempo Perdido*¹ (daqui em diante designado por *Em busca*, para abreviar), que infelizmente há-de ser sempre conhecido em inglês pelo belo, mas enganador, título shakespeariano: «Recordação de Coisas Passadas» [*Remembrance of Things Past*], rivaliza efectivamente com Shakespeare

Em busca do Tempo Perdido. Harold Bloom traduz o título da obra de Proust do seguinte modo: *In Search of Lost Time*. Esta indicação justifica-se em virtude do que Bloom refere a seguir a propósito de uma outra (mas consagrada) tradução em língua inglesa deste título: *Remembrance of Things Past* [«Recordação de Coisas Passadas»].

Sigo o título português na versão de Mário Quintana (*Em busca do Tempo Perdido*, sete volumes, Livros do Brasil, Lisboa, s/d).

no poder de representação de personalidades. Germaine Brée observou que as personagens de Proust, tal como as de Shakespeare, resistem a todas as reduções psicológicas. Mais uma vez como Shakespeare, Proust é um mestre da tragicomédia. Françoise o sobrolho ao mesmo tempo que rio desta última afirmação, mas tenho de concordar com Roger Shattuck de que o modo cómico é central para Proust, porque é ele que lhe permite uma distância de representação ao explorar a, em parte proibida (naquela altura), questão da homossexualidade. Graças ao seu génio cómico preternatural, Proust também rivaliza com Shakespeare ao retratar o ciúme sexual, que é um dos mais canónicos sentimentos humanos para fins literários, e que foi tratado por Shakespeare como tragédia catastrófica em *Otelo*, e como *romance*¹ quase catastrófico n' *O Conto de Inverno*. Proust dá-nos três magníficas sagas do ciúme: as provocações, em sequência, de Swann, Saint-Loup e Marcel (chamo-lhe Marcel apesar de o Narrador lhe dar esse nome só uma ou duas vezes ao longo do romance enorme que é *Em busca*). Estas três angústias tragicómicas e obsessivas constituem unicamente uma parte de uma obra enciclopédica mas, mesmo assim, pode-se afirmar que Proust, tal como Freud, se junta a Shakespeare e ao Hawthorne d' *A Letra Encarnada*² na confirmação da canonicidade do ciúme sexual. O ciúme sexual é um inferno na vida humana, mas como *materia poetica* é um esplendor purgatório. Shelley afirmou que o incesto era a mais poética das circunstâncias; Proust ensina-nos que o ciúme sexual é talvez a mais novelística.

Em 1922, o ano da morte de Proust (com apenas cinquenta e cinco anos), Freud publicou um ensaio, curto mas vigoroso, acerca do ciúme sexual: «Alguns Mecanismos Neuróticos no Ciúme, na Paranóia e na Homossexualidade.» Nele o ciúme é declaradamente associado ao sofrimento, e Freud garante-nos que as pessoas que aparentemente não manifestam estes dois sentimentos universais foram sujeitas a sérios recalcamientos, de modo que o ciúme e o sofrimento se tornam ainda mais activos no inconsciente. Com impiedosa ironia, Freud divide o ciúme em três partes: competitivo, projectado e delirante. O primeiro é narcisístico e edipiano; o segundo imputa uma culpa, real ou imaginária, à pessoa amada, culpa essa que pertence ao eu; o terceiro, à beira da paranóia, toma como seu objecto normalmente recalcado alguém do mesmo sexo. Como é costume em Freud, a análise é bastante shakespeariana, embora mais à maneira d' *O Conto de Inverno*, que Freud não referiu, que da escuridão trágica de *Otelo*, que foi onde Freud certa vez situou especificamente o ciúme projectado. Leontes, n' *O Conto de Inverno*, move-se

«Romance» corresponde ao inglês *romance* e não a *novel*. Acerca do que está envolvido naquela noção, veja-se a nota da p. 142.

A Letra Encarnada [*The Scarlet Letter*] de Nathaniel Hawthorne. Na tradução deste título sigo a versão de Fernando Pessoa (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988).

quase sistematicamente pelas três variedades freudianas do ciúme. Os três grandiosos casos de ciúme de Proust passam por cima da variedade normal ou competitiva, pouco se demoram no tipo projectado, e centram-se vigorosamente no modo delirante. Mas Freud é o rival de Proust, não o seu mestre, e a descrição proustiana do ciúme é tão-só a do próprio Proust. Aplicar Freud a Proust a propósito do ciúme é tão redutor e erróneo quanto o é analisar de maneira freudiana a visão da homossexualidade de *Em busca*.

Não há, no nosso século, um ironista mais subtil do que Proust, e a comparação mitológica que o romance faz dos judeus com os homossexuais não deprecia necessariamente qualquer dos grupos. Proust não era anti-semita nem homofóbico. O amor que sentia pelo seu pai gentio era real, mas a paixão pela sua mãe judia era arrebatadora, e as suas relações amorosas com o compositor Reynaldo Hahn e com Alfred Agostinelli, o modelo para Albertine, constituíram ligações muito autênticas. Os refugiados de Sodoma e Gomorra são comparados por Proust aos judeus da Diáspora, e mais explicitamente a Adão e Eva exilados do Paraíso. J. E. Rivers sublinha que este paralelo de Sodoma, Jerusalém e Paraíso se encontra no âmago do romance de Proust, fundindo a capacidade de sobrevivência dos judeus com a capacidade de resistência dos homossexuais através dos tempos, de modo que tanto os judeus como os homossexuais alcançam um estatuto representativo dos exemplos da condição humana, pois, conforme Proust afirma, «os verdadeiros paraísos são aqueles que nós já perdemos». O humor de Proust pode parecer duro no que respeita à homossexualidade masoquista de Charlus ou às inseguranças judaicas do desagradável Bloch, mas seria uma violência se julgássemos Proust como alguém desgostado com a sua ascendência judaica ou com a sua orientação sexual.

Julgar Proust é, de qualquer maneira, uma violência que exercemos sobre ele, pois *Em busca* é uma obra tão meditativa que transcende os cânones ocidentais de julgamento. A sua índole, como me recordo de Roger Shattuck ter observado uma vez, é curiosamente oriental: Proust, o Narrador, e Marcel fundem-se na convicção implícita de que nunca estamos completamente formados, mas que lentamente vamos levando a cabo uma evolução da consciência. Reconheço claramente que Proust é uma apoteose da cultura francesa e não do pensamento hindu. Talvez Ruskin, louco como era, tenha feito com que Proust ficasse imbuído de algum do seu misticismo secular; ou, mais provavelmente, talvez a sua mestria da fantasia tenha levado Proust às fronteiras de uma transformação interior. Interrogo-me por vezes sobre as razões por que Proust é único no modo como vê e representa a alta comédia (mais do que a farsa burlesca) do ciúme sexual. O processo meditativo de *Em busca* conduziu-o a uma perspectiva na qual os sofrimentos causados a Marcel pelo ciúme podem ser vistos como requintadamente (se bem que dolorosamente) cómicos.

Isto não significa que Proust, na solidão e no silêncio do seu quarto forrado a cortiça, se tenha embrenhado numa obra tão improvável quanto o *Bhagavad-Gitá*, mas *Em busca* é literatura de sabedoria, tanto quanto Montaigne, Dr. Johnson, Emerson e Freud acabam por ser autores que tocam a fronteira existente entre meditação e contemplação. Roger Shattuck afirma acerca de *Em busca*: «A leitura que dele fazemos pode ir tão longe quanto a nossa época e a nossa compreensão permitirem.» No momento em que o romance se finaliza, nós não acreditamos necessariamente que o Narrador chegou a *conhecer* uma verdade ou uma realidade, mas sentimos que ele está à beira de *se transformar* numa espécie de consciência diferente de qualquer outra coisa com que eu, pelo menos, alguma vez deparei na ficção ocidental. É a partir da posição dessa apenas emergente consciência, que o ciúme sexual e o amor arrebatado se tornam ridiculamente (se bem que sublimemente) indistintos um do outro.

SAMUEL BECKETT, perto da conclusão do seu *Proust* (1931), afirma que os homens e as mulheres de Proust «parecem solicitar um sujeito puro, de modo a poderem passar de um estado de vontade cega a um estado de representação». Para Beckett, Proust torna-se o sujeito puro: «Ele encontra-se quase livre da impureza da vontade.» Presumo que Beckett não se refere aqui ao Narrador nem a Marcel mas, antes, a Marcel Proust, que sofre de asma, lê Schopenhauer e se esforça por alcançar a expressão da música. Walter Pater, que tinha uma relação com Ruskin do mesmo tipo da de Proust, é o crítico que melhor teria entendido Proust. O «momento privilegiado» de Pater, uma epifania secularizada e materialista, é aquilo que os amantes ciumentos de Proust (Swann e Marcel) buscam quando levam ansiosamente a cabo as suas investigações históricas e eruditas acerca do passado erótico. A comédia elevada e terrível de Proust faz dos seus protagonistas verdadeiros historiadores de arte do ciúme, que prosseguem as suas investigações mesmo depois de o amor deles ter chegado ao fim, e mesmo, no caso de Marcel, depois de a amada ter morrido. O ciúme sexual, tal como Proust dá a entender, é uma máscara para o medo da mortalidade: o amante ciumento fica obcecado por todos os pormenores do espaço e do tempo da traição, porque tem medo de que não haja espaço e tempo suficientes para ele próprio. Tal como o historiador de arte, o amante despojado está à procura da verdade de uma iluminação passada, mas é só escuridão aquilo que o investigador do ciúme nela encontra.

O próprio Proust considerava que a parte crucial de *No Caminho de Swann*¹, que constitui o primeiro volume de *Em busca*, era a extraordinária

¹ *No Caminho de Swann*. Sigo o título na versão de Mário Quintana, *Em busca do Tempo Perdido*, Volume I.

descrição dos sofrimentos provocados em Swann pelo ciúme. E na verdade, quando penso em Swann, o que eu recordo primeiro é a trajectória da sua descida ao inferno do ciúme. J. E. Rivers afirma que «a visão de Proust não é feminina; é andrógina», o que é por vezes verdadeiro também para Shakespeare. A minha própria experiência de *Em busca*, sobretudo da sua sequência maior, a de Albertine (*A Prisioneira* e *A Fugitiva*¹), é a de que a posição do Narrador só podia ser considerada a posição de um homem lésbico, que é em si uma variante da imaginação andrógina que Proust simultaneamente manifesta e celebra. O Narrador de Proust em *Sodoma e Gomorra*² invoca o mundo transexual da comédia shakespeariana (irei utilizar sempre a revisão feita por Terrence Kilmartin da tradução de C. K. Scott Moncrief): «o jovem a quem acabamos de descrever era tão evidentemente uma mulher que as mulheres que o olhavam com desejo estavam destinadas (a menos que tivessem um gosto particular) à mesma desilusão das que, nas comédias de Shakespeare, são ludibriadas por uma rapariga disfarçada que se faz passar por um adolescente³».

Nas comédias, Shakespeare tem tendência a ligar o disfarce sexual e o ciúme sexual segundo modos que escapam à obsessão. A comédia proustiana desvia-se de Shakespeare, orientando-se no sentido da audácia que permite à compulsão exercitar o seu jogo. Proust nunca permite ao ciúme que este tenha uma linhagem literária – Otelo e Leontes estão a anos-luz de Swann e Marcel. Em Proust, nenhum amante ciumento se poderia transformar num assassino: o espírito de *Em busca* proíbe tal coisa. É essa a razão por que a metáfora condutora de Swann e Marcel é a do investigador erudito, em particular a do historiador de arte ruskiniano. A tortura por causa da descoberta dos factos é a fórmula cómica de Proust, uma vez que esse auto-suplício e os próprios factos são, no essencial, conjecturas imaginativas. O padrão é estabelecido por Swann:

Mas no estranho período do amor, o individual toma qualquer coisa de tão profundo que aquela curiosidade que sentia despertar em si a propósito das menores ocupações de uma mulher era a mesma que sentira outrora pela História. E tudo aquilo de que teria tido vergonha até então, espiar uma janela e, quem sabe?, amanhã, talvez fazer falar habilmente certos indiferentes, corromper os criados, ouvir às portas, já não lhe parecia mais, como o decifrar dos textos, a comparação dos testemunhos e a interpretação dos

A Prisioneira e *A Fugitiva*. Sigo a versão de Mário Quintana.

Título referido por Harold Bloom é *Cities of the Plain*. Este é o título, algo estranho, da versão inglesa (1929), da autoria de C. K. Scott Moncrief, do Volume V (*Sodoma e Gomorra*) da obra de Proust.

Sigo a versão de Mário Quintana.

monumentos, que um método de investigação científica de autêntico valor intelectual e inteiramente apropriado à investigação da verdade¹.

Mais tarde, a paixão de Swann pela reconstrução dos pequenos pormenores da vida social de Odette é comparada à paixão do «investigador de arte que interroga os documentos que subsistem da Florença do século xv para tentar entrar mais dentro da alma da *Primavera*, da *Belle Vanna*, ou da *Vénus* de Botticelli»². A alma de Odette é impenetrável, como Swann vem a descobrir, o que se transforma num perpétuo incitamento a novas investidas dos tormentos do ciúme, misturados com o «nobre» desejo de conhecer a verdade. Numa das mais encantadoras ironias de Proust, Swann descobre que «uma das faculdades da sua juventude estudiosa era que o seu ciúme fazia renascer a paixão pela verdade, mas por uma verdade que também se interpunha entre ele próprio e a sua amante, recebendo dela e só dela a sua luz». Àquela verdade, que está na origem de todos os ciúmes, é unicamente oferecida a escuridão proveniente da melancolia que emana do amante. A irónica descrição de Freud da condição de se estar apaixonado, «o valor exagerado dado ao objecto», não se ajusta à paixão que o ciúme primeiro amplia e depois substitui. Na passagem que se segue, o génio de Proust vai para além de Shakespeare, para além de Freud, enquanto conhecimento da obsessão erótica:

Sem dúvida que da extensão do seu amor Swann não possuía consciência directa. Quando procurava medi-la, acontecia-lhe por vezes o amor parecer-lhe diminuído, quase reduzido a nada; por exemplo, o pouco gosto, quase a impressão negativa que lhe haviam inspirado, antes de a amar, os traços da fisionomia de Odette, a sua tez sem frescura, voltava-lhe em certos dias. «Realmente há progresso sensível», dizia ele para consigo no dia seguinte; «se vírmos exactamente as coisas, ontem quase não tive qualquer prazer com ela na cama; é curioso, até a estava a achar feia.» E por certo ele era sincero, só que o seu amor se estendia muito para além das regiões do desejo físico. A própria pessoa de Odette não tinha nisto uma parte muito grande. Quando o olhar dele encontrava em cima da mesa a fotografia dela, ou quando Odette o vinha ver, Swann tinha dificuldade em identificar a imagem de carne ou de cartão com a perturbação dolorosa e constante que o habitava. Dizia para consigo quase espantado: «É ela», como se de repente nos mostrassem exteriorizada à nossa frente uma das nossas doenças e nós não conseguíssemos achá-la semelhante ao que sofríamos. «Ela», Swann tentava saber o que seria isso; por-

Sigo a versão de Miguel Serras Pereira de *Um Amor de Swann* (Difel, Lisboa, 1984). Este texto constitui a segunda parte do Volume I de *Em busca do Tempo Perdido*.

Sigo a versão de Miguel Serras Pereira.

que é uma das semelhanças entre o amor e a morte, mais forte que todas as restantes, tão vagas, que costumam repetir-se sempre, o facto de ambos nos fazerem interrogar mais a fundo, por medo que a sua realidade nos escape, o mistério da personalidade. E aquela doença que era o amor de Swann tinha-se multiplicado tanto, estava tão estritamente ligada a todos os hábitos dele, a todos os seus actos, ao seu pensamento, à sua saúde, ao seu sono, à sua vida, e até ao que ele poderia desejar para depois da morte, de tal modo não fazia com ele mais que um só ser, que não lhe poderia ser arrancada sem que Swann fosse destruído mais ou menos por completo: como se diz em cirurgia, o seu amor deixara de ser operável¹.

Freud refere a intensificação da paixão através de «prémios de incentivo», mas ao fazê-lo tinha em mente as barreiras sociais e outras com elas relacionadas, bem como o processo interior do recalcamento. Proust diz-nos, na prática, que o ciúme sexual é o maior dos prémios de incentivo, com a consequência cómica de que é o próprio aspecto sexual que se desvaloriza: «A própria pessoa de Odette não tinha nisto uma parte muito grande.» A fotografia dela, até mesmo o rosto real dela, recusa uma identidade «com a perturbação dolorosa e constante que o habitava». Amor e morte acabaram por ficar perigosamente perto um do outro, e o donairoso Swann aproxima-se do abismo, mas para nós é uma situação extremamente engraçada:

Por vezes, Swann alimentava a esperança de que Odette morresse sem sofrimento num acidente, ela que passava o tempo fora, de manhã à noite, por ruas e estradas. E, como Odette regressava sempre sã e salva, ele admirava que o corpo humano fosse tão flexível e tão forte, a ponto de tão bem controlar, de desarmar continuamente todos os perigos do mundo em redor (e que Swann achava inumeráveis desde que o seu desejo secreto os começara a calcular), permitindo assim aos seres humanos que se entregassem dia após dia e praticamente impunes às suas ocupações de mentira, à sua busca de prazer. Nesse momento sentiu uma grande proximidade de coração para com aquele Maomé II, de cujo retrato feito por Bellini gostava tanto, e que, sentindo que se apaixonara loucamente por uma das suas mulheres, a apunhalou a fim, diz ingenuamente o seu biógrafo veneziano, de recuperar a liberdade de espírito. Depois indignava-se por estar assim a pensar só em si, e os sofrimentos que experimentara entretanto pareciam-lhe não merecer qualquer piedade, uma vez que ele próprio tão pouco preço atribuía à vida de Odette².

Idem.

Idem.

O clímax de «Um Amor de Swann», que é uma das mais famosas passagens em todo o Proust, surge após um sonho muito animado que mistura Forcheville, o rival de Swann no amor por Odette, e Napoleão III, de novo num registo que é cómico para nós, mas que não o é para o pobre Swann, que, por fim, acha que já chega:

Mas enquanto, uma hora depois de despertar, dava indicações ao barbeiro para que fizesse de modo a que o arranjo em «escova» do seu cabelo não se desmanchasse no comboio, voltou a pensar no seu sonho; voltou a ver, tal como as sentira mesmo junto a si, as feições pálidas de Odette, as faces excessivamente magras, as linhas do rosto cansadas, os olhos pisados, tudo o que – no decurso de ternuras sucessivas que haviam feito do seu prolongado amor por Odette um longo esquecimento da primeira imagem que dela recebera – tinha deixado de observar após os primeiros tempos da ligação de ambos, aos quais sem dúvida, enquanto havia pouco dormia, a sua memória fora buscar as sensações exactas. E, com a indelicadeza intermitente que reaparecia nele quando deixava de ser infeliz e que fazia baixar ao mesmo tempo o seu nível moral, Swann exclamou para consigo: «Dizer que estraguei anos de vida, que tive vontade de morrer, que vivi o meu maior amor por uma mulher que não me atraía, que não era o meu tipo!»

A grosseria reaparece quando a infelicidade acaba, e isto permite que a nossa moralidade desça ao seu nível normal. Aquela observação deliciosa é um preâmbulo ao lamento imortal de Swann, e o remédio certo para todos nós, seja qual for o nosso sexo ou orientação sexual. Odette não era com certeza o estilo, ou o tipo, ou o género de Swann, não sendo nem suficientemente elevada nem suficientemente baixa para um esteta e para um dândi com uma vida social tão brilhante. Swann, no entanto, fica preso, pois no cosmo de Proust não se pode dizer «Adeus, Odette, perdoo-te tudo quanto te fiz» (à maneira americana), ou «Deixar de estar apaixonado é uma das maiores experiências humanas; parece que se vê o mundo com novos olhos» (à maneira anglo-irlandesa). Para Swann, o amor morre, mas o ciúme mantém-se vivo durante mais algum tempo; por isso ele casa com Odette, não apesar, mas por causa de ela o ter traído, com mulheres bem como com homens. A explicação que Proust dá para o casamento é digna dele:

Quase toda a gente ficou surpreendida com o casamento, o que em si mesmo é surpreendente. Sem dúvida que só poucas pessoas compreendem a natureza puramente subjectiva do fenómeno a que chamamos amor, ou como ele cria, por assim dizer, uma pessoa suplementar, distinta da pessoa que o mun-

do conhece pelo mesmo nome, uma pessoa cujos elementos constitutivos provêm de nós próprios.

Muito tempo depois de o ciúme de Swann pela sua mulher ter acompanhado no esquecimento o amor por ela, a memória que tem do ciúme ainda o atormenta, e as suas investigações prosseguem:

Ele continuou a tentar descobrir aquilo que já não o interessava, porque o seu antigo eu, embora estivesse engelhado numa decrepitude extrema, ainda agia mecanicamente, em consonância com preocupações tão absolutamente abandonadas que Swann já nem essa angústia conseguia figurar para si mesmo – tão forte ela fora certa vez que ele havia sido incapaz de imaginar que algum dia pudesse ver-se livre dela, e que só a morte da mulher que amou (embora a morte, como se verá mais tarde nesta história numa cruel corroboração, de modo nenhum diminua os sofrimentos provocados pelo ciúme) lhe parecia ser capaz de suavizar o caminho da sua vida, que nessa altura lhe parecia impassivelmente obstruída.

O presságio do inferno entre Albertine-Marcel surge nesta altura, porque Swann é o mensageiro de Marcel, o João Baptista que profetiza a ciumentação do eu mais jovem do Narrador. Proust estabelece uma dupla transição entre os dois martírios, a provação pelo ciúme que atormenta Saint-Loup na sua relação amorosa com Raquel, e a advertência directa, profética, feita por Swann ao descuidado Marcel.

Antes de examinarmos este cruzamento, vale a pena referir duas críticas injustas que são actualmente dirigidas a Proust. Por que razão não é o Narrador meio judeu, como Proust o era, e, sem dúvida mais importante nesta altura, por que razão é o Narrador heterossexual, quando Proust era bissexual com um mais forte impulso homoerótico dentro de si? Uma defesa predominante sublinha o desejo de universalidade por parte de Proust, mas este aspecto parece ser pouco relevante. Uma outra defesa destaca que em 1922, numa altura em que as consequências do caso Dreyfus ainda estavam frescas, a homossexualidade transportava consigo um estigma. Isto também não é completamente convincente, na medida em que Proust é um artista tão grande que a sua dignidade estética merece que procuremos motivos estéticos para aquilo que foram essencialmente decisões estéticas. *Em busca* é um romance melhor se o Narrador for um heterossexual cristão?

Vários investigadores da biografia de Proust já afastaram o absurdo que é entender o que se passa entre Marcel e Albertine como alegorização da relação de Proust com Alfred Agostinelli. *Within a Budding Grove* [«Dentro de Um Pequeno Bosque em Botão»] é uma tradução engenhosa de *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*, se bem que não capte tudo o que

se encontra em *À Sombra das Raparigas em Flor* [*In the Shadow of Young Girls in Blossom*]¹. Faça-se ironia com isto num pequeno bosque em botão de rapazolas, e destrói-se por completo o anelo estético alcançado por Proust. O lesbianismo de Albertine, um esplendor obsidiante nas mãos de Proust, é uma alegoria muito tosca se for vista como alegoria dos deslizes de Agostinelli na heterossexualidade. Proust sabia muito bem o que estava a fazer. Swann e Marcel são contrastes ao homossexual Charlus e ao bissexual Saint-Loup. Os tormentos do amor e do ciúme transcendem o género e a orientação sexuais, e a mitologia de *Sodoma e Gomorra*² que se encontra no romance ficaria comprometida se o Narrador não conseguisse distanciar-se tanto dos homossexuais como dos judeus.

A preocupação central de Proust não é a história social, ou a libertação sexual ou o caso Dreyfus (embora fosse um apoiante activo de Dreyfus). A salvação estética é que é a empresa do seu vasto romance, fazendo Proust rivalizar com Freud como o maior fazedor de mitos da Era Caótica. A história que ele cria é um romance visionário que descreve como o Narrador evolui desde Marcel até à maturidade do romancista Proust, o qual, no último volume da obra, corrige a sua consciência e é capaz de moldar a sua vida numa nova forma de sabedoria. Proust considerava, muito justamente, que o Narrador seria mais eficaz se conseguisse assumir uma posição desapaixonada em relação à mitologia que eleva a narrativa a poema cosmológico, tão dantesco quanto shakespeariano. Balzac, Stendhal, Flaubert são deixados para trás pelo salto que Proust dá para uma visão que combina Sodoma e Gomorra, Jerusalém e o Éden: três paraísos abandonados. O Narrador, enquanto heterossexual gentio, é mais convincente como vidente desta nova mitologia.

ENTRE SWANN e Marcel, que sofrem no ar irrespirável do ciúme, o Narrador introduz Saint-Loup, que virá a casar com Gilberte, filha de Swann e primeiro amor de Marcel, e que morrerá demasiado cedo, vítima da Primeira Guerra Mundial. Implantado na relação em declínio entre Saint-Loup e Raquel, encontra-se aquele que é talvez o mais pungente apotegma de Proust acerca do ciúme: «o ciúme, que prolonga o amor, não pode conter muito mais coisas que as outras formas da imaginação³».

Ao ler isto não posso deixar de reflectir sobre o facto de Proust ser o médico autêntico para todos quantos estão tristemente apaixonados, o que sig-

À Sombra das Raparigas em Flor. Sigo a versão de Mário Quintana. *Within a Budding Grove* [«Dentro de Um Pequeno Bosque em Botão»] é o título da versão inglesa (1929), da autoria de C. K. Scott Moncrief, daquele volume da obra de Proust.

Sodoma e Gomorra. Veja-se a nota 2 da p. 391.

Sigo a versão de Mário Quintana.

nifica, mais cedo ou mais tarde, todos quantos estão apaixonados. Infelizmente, a medicina dele, tal como todos os remédios para o amor, só dá resultado depois de terminada a doença – mesmo na sua forma pura de ciúme. Ele proporciona um conforto retrospectivo, que é o único tipo de conforto que nós aceitamos. Constitui um prazer tardio o sermos informados de que o ciúme é um poema fraco, incapaz mesmo de desenvolver as três ou quatro imagens a que dá guarida. Nos romances que escrevemos com as nossas vidas, o ciúme que a certa altura nos consome vai a pouco e pouco passando para o *pathos* sério-cómico de todos os Eros defuntos. Saint-Loup não é um historiador de arte do ciúme, à maneira do seu sogro, nem um romancista do ciúme, à maneira do seu amigo Marcel. Mantido vivo pelo ciúme de um modo pouco seguro, o amor morre quando morre o ciúme, e Saint-Loup sofre mansamente o curioso conforto de se ter transformado numa relíquia familiar e tranquilizadora para Raquel:

Algumas vezes Raquel voltou, já tarde da noite, a fim de pedir ao antigo amante permissão para dormir a seu lado até pela manhã. Era uma grande doçura para Roberto, pois verificava o quanto haviam vivido intimamente juntos, apesar de tudo, só de ver que, ainda que ocupasse a maior parte do leito, não a estorvava em nada para dormir. Compreendia que ela estava, junto do seu corpo, mais comodamente do que em qualquer outra parte¹.

É difícil estabelecer aqui prioridades entre humor e tristeza, mas aquilo que mais importa é que nem Saint-Loup nem Raquel sentem tristeza ou mágoa à medida que adormecem juntos no vazio a que a paixão deu lugar. O ciúme sentido antes por Saint-Loup desertou dele para se instalar nesta permuta quase de família. Swann, conforme faz saber a Marcel, nem mesmo é capaz desta fantasmagoria retrospectiva de antigos afectos:

«As pessoas são muito inquisitivas. Eu nunca fui inquisitivo, excepto quando estava apaixonado, e quando tinha ciúmes. E tanto que eu aprendi! És ciumento?» Disse a Swann que nunca tinha tido passado pela experiência do ciúme, que nem mesmo sabia o que isso era. «Bem, podes considerar-te um felizardo. Um bocadinho de ciúme não é muito desagradável, por duas razões. Em primeiro lugar, permite às pessoas que não são muito inquisitivas interessarem-se pelas vidas de outras pessoas, ou pelo menos de uma outra... Mesmo quando já não se está ligado às coisas, é ainda algo de se ter estado; porque foi sempre por razões que as outras pessoas não apreenderam. A memória desses sentimentos é algo que só se pode encontrar em nós próprios; temos de voltar a nós próprios para o ver.»

No seu solipsismo estético, Swann parece ser mais do que nunca uma paródia de Ruskin, cuja idolatria da arte se transmuta na auto-idolatria do colecionador. Na fina ironia de Proust, a palavra «inquisitivo» que é pronunciada por Swann significa simplesmente «atencioso», e abandonamos Swann com um sentimento de grande frieza. À metáfora ou à transferência a que Freud chamava «amor», Proust chama «ciúme», de modo que quando Marcel diz ao inválido Swann que nunca foi ciumento, está implicitamente a confessar que não amava Gilberte. As vinganças do tempo estão prestes a descer sobre ele no grande caso de ciúme do romance: a paródia demoníaca da busca do tempo perdido. A saga Albertine-Marcel da posse, do ciúme, da morte e do ciúme subsequentemente ampliado, começa como devia começar, com o ciúme que, segundo o Narrador, *precede* o amor de Marcel por Albertine. O padrão é posto a claro bem cedo em *A Prisioneira*: é a activação do seu ciúme que motiva Marcel, numa contenda com as amantes lésbicas de Albertine que ele não tem esperança de vir jamais a vencer:

Na realidade, saindo de Balbek, pensei sair de Gomorra e arrancar de lá Albertine; ai de mim! Gomorra andava dispersa pelos quatro cantos do mundo. E em parte por causa do meu ciúme, em parte por ignorância dessas alegrias (caso que é raríssimo), regulara eu, sem saber que o fazia, esse jogo de escondidas em que Albertine me escaparia sempre¹.

Se o amor freudiano é a valorização exagerada do objecto, então o ciúme proustiano, muito mais dialéctico e ambivalente, é ao mesmo tempo o menosprezo do objecto e a hiperbolização lunática da atracção de Albertine por toda a gente. E, tal como Proust sublinha, esse facto pode conter contradições absolutas:

Não teria ciúme se ela desfrutasse prazeres junto de mim, incentivados por mim, mantidos inteiramente sob minha vigilância, poupando-me assim o receio da mentira; tão-pouco também o teria talvez se ela partisse para um país bastante desconhecido de mim e afastado para que eu não pudesse imaginar, nem ter a possibilidade e a tentação de saber o género de vida que ela levaria lá. Nos dois casos, a dúvida teria sido suprimida por um conhecimento ou uma ignorância igualmente completas².

A certeza e o conhecimento destroem de modo idêntico a relação amorosa do ciúme, o que, na interpretação de Proust, significa toda a relação

Idem.

Idem.

amorosa, literária e da experiência. Mas de que podemos ter nós a certeza a não ser da morte, e o que é que, por fim, podemos nós conhecer a não ser a experiência incomunicável da morte? Porque é que Proust, o artista do ciúme, produz uma tão implacável tragicomédia da força compulsiva de quem ama? É Proust – e não Ruskin, Pater, Wilde, e os herdeiros deles em Yeats, Joyce, Beckett – o incontestado sumo sacerdote da religião da arte. A arte, e não a posse sexual, é a única saída de Proust do romance experiencial do ciúme, e o último volume de *Em busca, O Tempo Redescoberto*, salva o romance da fantasia literária do ciúme. Seja como for que Proust tenha chegado à sua posição quase hindu do eu, ele tem um gozo imenso no apocalipse do ciúme que está presente em *A Prisoneira* e *A Fugitiva*, e nós também. Mas também lhe colocamos algumas reservas, e Proust está assim a preparar-nos para uma visão muito diferente da realidade, uma visão para a qual existe um passado e talvez mesmo um futuro, enquanto que para o ciúme só existe o tempo presente, por muito retrospectivo que o ciúme possa ser.

Albertine não identifica de modo algum o ciúme de Marcel, assegurando-lhe que as mentiras dela derivam somente do amor que sente por ele. O Narrador nunca soluciona o espanto do leitor por Albertine se aguentar tanto tempo com Marcel, mas ela é a Musa e, como tal, não revela os seus segredos. Quando se vai embora, a sua carta de despedida diz o seguinte: «Deixo-te o melhor de mim mesma», uma afirmação que é tão verdadeira e tão falsa quanto tudo o resto na relação deles. Após a morte acidental de Albertine quando montava a cavalo, Marcel recebe dois bilhetes dela em resposta à carta em que ele lhe mentia ao dizer que ia casar com a amiga dela, Andrée. No primeiro bilhete, Albertine felicitava-o pela escolha, enquanto no segundo se oferecia para voltar para ele. Esta perfeita contradição, somente revogada pela morte de Albertine, prepara Marcel e o leitor para a campanha quase napoleónica de investigação da vida erótica da amada perdida que o sobrevivente põe em marcha, na sua maior parte através das inquirições que faz a Andrée, que havia sido amante dela e que é agora amante dele.

Só um leitor desajustado ousaria fazer observações moralistas contra *Em busca*, mas a grandeza e a ironia do livro defendem-no dos tolos. No entanto, a sabedoria de Proust é muito severa, pois o amor só é autêntico entre a avó, a mãe e Marcel, e entre mais ninguém no romance. Até a amizade parece ser tão impossível quanto o amor; a verdadeira persuasão é o ciúme, que é desconcertantemente complexo entre os de persuasão mais verdadeira, os corajosos exilados de Sodoma e Gomorra:

Uns, os que tiveram a infância mais tímida sem dúvida, pouco se preocupam com a qualidade material do prazer que recebem, contanto que possam referir-lo a um rosto masculino. Enquanto outros, dotados indubitavelmente de sentidos mais violentos, assinalam ao seu prazer material imperiosas localizações.

Estes ofenderiam acaso com as suas confissões ao tipo mediano das pessoas. Talvez vivam menos exclusivamente sob o signo de Saturno, já que para eles as mulheres não estão totalmente excluídas como para os primeiros, com respeito aos quais não existiriam aquelas sem a conversação, a coqueteria, os amores cerebrais. Mas os segundos buscam aquelas que gostam das mulheres, podem conseguir-lhes algum jovem, aumentar-lhes o prazer que sentem em encontrar-se com ele; ainda mais, podem, da mesma forma, achar nelas o mesmo prazer que com um homem. Daí vem que o ciúme não é excitado, para aqueles que amam os primeiros, senão pelo prazer que eles poderiam experimentar com um homem e que, só este e não outro, porque não participam no amor das mulheres, não o praticaram senão por hábito e para ter em reserva a possibilidade do casamento, representando tão-pouco o prazer que pode dar que não podem suportar que aqueles que eles amam o saboreiem; enquanto os segundos inspiram muitas vezes ciúme pelos seus amores com mulheres. Porque, nas relações que com elas mantêm, representam para a mulher que gosta das mulheres o papel de outra mulher, e a mulher lhes oferece ao mesmo tempo aproximadamente o que encontram eles no homem, tanto que o amigo ciumento sofre ao sentir aquele a quem ama subjugado por aquela que é quase um homem para ele, ao mesmo tempo que se sente que quase se lhe escapa, já que, para essas mulheres, é alguma coisa que ele não conhece, uma espécie de mulher¹.

O tom desta passagem opõe-se a qualquer descrição: há ironia, claro, e uma certa distanciação, mas a atmosfera principal parece ser a de uma espécie de espanto. Proust teve críticos distintos – entre eles Beckett, Brée, Benjamin, Girard, Genette, Bersani, Shattuck (que eu prefiro) –, mas ainda mais do que Joyce, Proust derrota os seus críticos. Um romance de três mil e trezentas páginas, tortuoso para além de qualquer comparação, é quase um *As Mil e Uma Noites* em si mesmo. *Clarissa* de Samuel Richardson, parece-me ser o único romance ocidental tão forte (ou tão longo!) quanto *Em busca*, mas *Clarissa* centra-se só em duas personagens, a martirizada Clarissa e o seu espoliador, Lovelace. Marcel e Albertine são os enigmas de *Em busca*, mas muito dificilmente *Em busca* é o romance deles e só deles. Da mesma maneira, não é o romance do Narrador, o agora amadurecido Marcel. Estranhamente, é o romance de Proust, e ele não é bem o Narrador nem Marcel. Eu sei qual é a perspectiva do Narrador acerca do ciúme, mas não tenho a certeza se sei qual é a de Proust, pois o Narrador não é homossexual nem judeu. Quando, no volume final da obra, a sabedoria fala mais poderosamente, o Narrador funde-se quase imperceptivelmente no romancista Proust, e o cáustico humor do ciúme é posto de lado. Mas isso virá depois, pois ainda não acabámos de ver a tal verdadeira persuasão.

Há uma passagem extática em *A Prisioneira* que pretende atacar o ciúme, mas, em vez disso, acaba ironicamente por celebrá-lo:

O nosso ciúme, esquadrinhando o passado em busca de indicações, nada encontra nele; sempre retrospectivo, é como um historiador que tivesse de escrever uma história para a qual não possui nenhum documento; sempre em atraso, precipita-se como um touro furioso para onde não está a criatura desdenhosa e brilhante que o irrita com as suas picadas e cuja magnificência e astúcia são admiradas pela multidão cruel. O ciúme debate-se no vácuo¹.

Um historiador deficiente e um touro furioso: enquanto metáforas para o ciúme, elas não são muito lisonjeiras. Porém, mesmo assim o Narrador, recordando as investigações de Marcel sobre a carreira exuberantemente activa de Albertine como Eros lésbica, é levado a fazer uma analogia entre o ciúme e o desejo de fama póstuma:

Quando começamos a pensar no que nos acontecerá após a nossa morte, não é ainda o nosso eu vivo que erradamente projectamos nesse momento? E será que é muito mais absurdo, quando tudo está dito, lamentar que uma mulher que já não existe desconheça que nós acabámos por saber aquilo que ela andava a fazer há seis anos atrás, em vez de desejar isso de nós próprios, que estaremos mortos, desejar que o público ainda fale aprovadoramente de nós daqui a um século? Se houver mais fundamento no segundo do que no primeiro caso, os lamentos do meu ciúme retrospectivo decorreram da mesma maneira do mesmo erro óptico

Os outros homens são especificamente os precursores: Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Ruskin, mas incluem certamente Proust, o romancista, no qual o Narrador se fundirá. O «erro óptico» é uma doença não ignóbil, como diria Keats, e o elo entre ciúme e arte literária torna-se manifesto. Antes, porém, o Narrador fizera uma observação parentética: «É espantoso aquilo que a falta de imaginação do ciúme, que passa o tempo a fazer mesquinhas suposições que são falsas, revela quando acontece descobrir-se aquilo que é verdadeiro.» As limitações do ciúme são um outro preâmbulo ao aparecimento da vocação de Proust. Agitando-se no seu vazio, Marcel descobriu que «não existe ideia que não traga consigo a sua refutação possível, nem palavra que não implique o seu oposto».

Segue-se a paralisia; Marcel está um pouco mais à vontade quando afirma que «mentir é essencial à humanidade. Desempenha talvez um papel tão substancial quanto a busca de prazer, e é além disso governado por essa

busca». Uma observação como esta talvez pudesse ajudar a fazer um moralista, mas não um romancista. Um bom contraste surge quando o Narrador, em *O Tempo Redescoberto*¹; é capaz de ver como Albertine lhe havia sido útil, de um ponto de vista literário: «Os anos felizes são anos perdidos, espera-se um desgosto para trabalhar.» Percebemos que o Narrador se uniu a Proust, o romancista, quando Albertine, há muito falecida, é alvo de uma justa homenagem:

Num sentido se legitimava essa ligação, que se não tivesse ido naquele dia ao dique, se não a conhecesse, todas estas ideias não se desenvolveriam (a menos que as provocasse outra mulher). Era por outro lado falsa, pois o prazer gerador que nos agrada encontrar retrospectivamente num belo rosto feminino nos vem dos sentidos: inegavelmente, com efeito, as páginas que ia escrever, Albertine, sobretudo a Albertine de então, não as teria entendido. Era, porém, justamente por isso (e aqui vai um conselho para não se viver em atmosfera por de mais intelectualizada), por ser muito diferente de mim, que me fecundara pelo sofrimento e, antes dele, pelo simples esforço de entender alguém tão diverso de mim.

Encontra-se aqui a essência da razão pela qual o Narrador, que fora Marcel, é agora capaz de se tornar Proust, o romancista, e não meramente um outro Swann, reduzido a examinar a sua colecção de memórias ciumentas. O que salva Proust de ser o snobe e o paranóico ciumento que podia ter sido é um enorme trabalho, ao mesmo tempo terapêutico, estético e (que outra coisa lhe posso eu chamar?) místico. Todos os leitores de Proust escutam por fim no seu romance as reverberações que Roger Shattuck certamente compara às concepções hindus do eu. *Em busca* é o resultado de uma disciplina que pôs de parte aquilo a que Crixna, no *Bhavagad-Gitá*, chama «inércia escura». Pode muito bem ser uma outra ironia, não necessariamente proustiana, que o romancista de *Em busca do Tempo Perdido* seja o nosso mais verdadeiro multiculturalista moderno, transcendendo algumas das diferenças entre os cânones ocidental e oriental.

O Tempo Redescoberto. Na tradução deste título sigo a versão de Mário Quintana. Utilizo também esta versão nos dois excertos que se seguem.

18

O Agon de Joyce com Shakespeare¹

JAMES JOYCE, a quem raras vezes faltava audácia, via-se a si mesmo numa relação com Shakespeare como a que se estabeleceu entre Virgílio e Dante. Esta ambição era tão grande que nem mesmo Joyce conseguiu satisfazê-la. Por consenso geral, *Ulisses* e *Finnegans Wake* têm somente *Em busca do Tempo Perdido* de Proust por rival durante a nossa prolongada maré baixa, a qual – se Vico e Joyce estiverem certos – nos porá à beira de uma nova Idade Teocrática. Talvez Joyce e Proust tenham ambos estado perto de igualar o conseguimento de Dante n’A *Divina Comédia*, se bem que Kafka, que não esteve perto disso, pareça ser mais o Dante desta idade. Mas ninguém que tenha lido Shakespeare em profundidade, e que tenha assistido a representações de Shakespeare devidamente encenadas e com um desempenho adequado dos actores, poderá considerar Joyce o cumprimento daquilo de que Shakespeare foi o precursor. Joyce sabia isto, e há uma certa ansiedade

Agon. Esta é uma noção central em quase todo o pensamento literário de Harold Bloom, e constitui o núcleo conceptual da sua teoria da influência. De maneira a destacar a importância daquilo para que o *agon* remete e correndo deliberadamente o risco de um incómodo pleonasm, ao longo da tradução deste livro sigo sempre o critério de traduzir *agon* por «luta agonística», colocando logo a seguir o termo grego entre parênteses rectos. Na nota da p. 18 esclareço melhor essa minha opção. Aqui a situação altera-se um pouco, em virtude de o título concentrar exclusivamente no *agon* o conjunto de ideias desenvolvidas ao longo do capítulo. Decidi, por isso, manter o termo utilizado por Bloom, sem o fazer acompanhar de mais esclarecimentos a não ser esta nota.

nas referências obsessivas que faz ao poeta anterior, as quais enxameiam *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Não tivesse havido Shakespeare, e tanto Joyce como Freud provavelmente nunca teriam sentido a angústia de contaminação que só Shakespeare parece ter provocado em ambos.

Joyce foi mais genial do que Freud no que respeita a esta influência, e nunca aderiu à hipótese Looney, embora em *Finnegans Wake* ele jogue com a teoria baconiana. Acima de tudo, Joyce deu-nos a hipótese formulada por Stephen Dedalus na cena da biblioteca de *Ulisses*, uma teoria que ataca não tanto o paternalismo mas mais a própria paternidade, e que seguramente não ataca Shakespeare. Em resposta à velha pergunta sobre que livro levaria para uma ilha deserta, se só pudesse levar um, Joyce respondeu a Frank Budgen o seguinte: «Hesitaria entre Dante e Shakespeare, mas não por muito tempo. O inglês é mais rico, e teria o meu voto.» «Mais rico» são aqui duas belas palavras; se alguém estivesse sozinho numa ilha deserta desejaria ter mais gente, e Shakespeare é mais abundante em personagens do que o são os seus competidores mais próximos, Dante e a Bíblia hebraica. Apesar do vigor dickensiano das personagens menores de *Ulisses*, Joyce tem em Stephen unicamente um Hamlet inadequado, e em Molly uma rival da Mulher de Bath. Poldy pode lançar um repto a Shakespeare, ou tentar fazê-lo, mas o acto é impossível de executar porque a entidade maior, em todos os *agons* literários, engole a mais pequena. Enquanto Stephen afirma que não acredita na sua própria teoria acerca de Shakespeare e Hamlet, Richard Ellmann diz-nos que, segundo alguns amigos, Joyce levava-a muito a sério e nunca a renegou. É este o ponto de partida necessário para considerar a luta canónica de Joyce com Shakespeare, tanto em *Ulisses* como em *Finnegans Wake*.

Basear *Ulisses* simultaneamente na *Odisseia* e em *Hamlet* revela uma coragem notável por parte de Joyce, visto que, conforme Ellmann refere, os dois paradigmas de Odisseu/Ulisses e do Príncipe da Dinamarca não têm praticamente nada em comum. Uma pista para os desígnios de Joyce pode estar no facto de o herói da *Odisseia* ser a personagem literária que, a seguir a Hamlet (e a Falstaff), parece ser muitíssimo inteligente, apesar de Joyce o elogiar mais pela completa multitude dos seus aspectos do que pelas capacidades mentais. Mas o primeiro Ulisses quer regressar a casa, enquanto Hamlet não tem casa, em Elsinore ou seja onde for. Joyce consegue conjugar Ulisses com Hamlet só através da duplicação: Poldy é ao mesmo tempo Ulisses e o fantasma do Hamlet pai, enquanto Stephen é ao mesmo tempo Telémaco e o jovem Hamlet, e Poldy e Stephen juntos formam Shakespeare e Joyce. Isto soa de uma maneira um pouco desconcertante, mas ajusta-se ao objectivo de Joyce, que é o de absorver Shakespeare no próprio Joyce. Tal como Joyce, Shakespeare é secular, substituindo a Escritura pelos escritos da humanidade comum, e Joyce toma a defesa de Shakespeare contra Freud ao recusar acertadamente uma identidade entre Hamlet e Édipo. Sendo um melhor crítico de *Hamlet*

do que Freud o era, Joyce não encontrou qualquer vestígio de apetite sexual por Gertrudes ou de vontade assassina para com o rei Hamlet por parte do filho de ambos. Stephen e Bloom (isto é, Poldy) também parecem estar livres da ambivalência edipiana, e se Joyce albergou essa ambivalência (e fê-lo, no passado) é patente que ele se esforça por não a manifestar em *Ulisses*.

A teoria de Joyce acerca de *Hamlet* é exposta por Stephen na cena da Biblioteca Nacional em *Ulisses* (Parte II, 9). A obra de Frank Budgen *James Joyce and the Making of «Ulysses»* [«James Joyce e a Feitura de “Ulisses”»] (1934), que é ainda o melhor guia para o livro em virtude de conter inúmeros pormenores pessoais de Joyce, diz-nos que «o homem Shakespeare, o senhor da língua, o criador de pessoas, ocupava-o [a Joyce] mais que o fazedor das peças». É seguramente o Shakespeare de Stephen quem segue uma tradição bem firme ao subir ao palco do Teatro Globe no papel de fantasma do pai de Hamlet:

– A peça começa. Um actor aproxima-se entre sombras, metido na cota de malha refugada de algum peralvilho da corte, um homem bem plantado de voz de baixo. É o fantasma, o rei, um rei e não-rei, e o actor é Shakespeare, que estudou *Hamlet* ao largo dos anos de sua vida, o que não era vaidade para o desempenho do papel do espectro. Dirige sua fala a Burbage, o jovem actor que o defronta além das xalmas fúnebres, chamando-lhe por um nome:

Hamlet, eu sou o espectro de teu pai

jungindo-o a ouvir. A um filho ele fala, o filho de sua alma, o príncipe, o jovem Hamlet, e ao filho de seu corpo, Hamnet Shakespeare, que morreu em Stratford para que seu tocaio pudesse viver para sempre.

– É possível que este actor Shakespeare, um fantasma por ausência, e na vestidura de uma Dinamarca enterrada, um fantasma por morte, dizendo sua própria fala ao nome do seu próprio filho (tivesse Hamnet Shakespeare vivido, teria sido o gêmeo do príncipe Hamlet), é possível, quero saber, ou é provável que ele não tivesse tirado ou antevisto a conclusão lógica destas premissas: tu és o filho esbulhado: eu sou o pai assassinado: tua mãe é a rainha culpada, Ann Shakespeare, de nascimento Hathaway?¹

Ann Hathaway como Gertrudes, o falecido Hamnet como Hamlet, Shakespeare como o Fantasma, os seus dois irmãos como um Cláudio compósito – isto é suficientemente afrontoso para exercer um fascínio permanente, e nutriu o melhor romance de Anthony Burgess, *Nothing like the*

Sigo a versão de *Ulisses* da autoria de António Houassis (Círculo de Leitores, Lisboa, 1983). Com excepção de algumas passagens que assinalarei na devida altura, todos os outros fragmentos do romance que surgem mais à frente são também retirados desta versão.

Sun [«Nada como o Sol»] (1964), que é também o único romance bem-sucedido que alguma vez foi escrito acerca de Shakespeare. Burgess, um dedicado discípulo de Joyce, propicia uma extensão tão joyciana da teoria de Stephen que eu, há muito tempo atrás, baralhei na minha cabeça a cena da biblioteca e as fantasias de Burgess e, ao reler Joyce, fico sempre em sobressalto por não encontrar muito do que erradamente espero encontrar, mas que está magnificamente presente em Burgess. Isto acontece, em parte, em virtude de o Stephen de Joyce ser tão subtilmente sugestivo, condensando uma visão total da vida e da obra de Shakespeare numa mão-cheia de eloquentes tiradas que dissimulam as suas mais belas sugestões e perplexidades. Mais atrás no romance, Malachi «Buck» Mulligan, uma caricatura de Oliver St. John Gogarty, poeta-médico e pau para toda a obra, já havia explicado a teoria: «Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é o avô de Shakespeare e que ele mesmo é o espírito do próprio pai.» Além de uma paródia contundente, isto é também um golpe manifesto, uma vez que o objectivo de Stephen é dissolver a autoridade da própria paternidade:

A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério, e não na Madona que o astuto intelecto italiano lançou à população da Europa, é fundada a Igreja e fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro e microcósmico, no vazio. Na incerteza, na inverosimilhança. *Amor matris*, genitivo subjectivo e objectivo, pode ser a só coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filho qualquer?

Stephen rapidamente escarnece desta perspectiva, mas dela não se escarnece facilmente, nem ela é facilmente compreendida, pois as suas implicações são infinitas. Se nela se acredita, então a Igreja e todo o cristianismo se dissolvem, e Joyce não rejeita nem debate a questão. O falecido William Empson reclamava contra aquilo a que chamou, com alguma graça, «a nódoa de Kenner», se bem que devesse apelidá-la de «a nódoa de Eliot», pois T. S. Eliot precedeu Hugh Kenner no baptismo da imaginação de Joyce como «eminentemente ortodoxa». Empson, claro, estava certo: cristianizar Joyce é um procedimento crítico deplorável. Se há um Espírito Santo em *Ulisses*, nesse caso ele é Shakespeare, e se há alguma paternidade que seja uma ficção válida, então Joyce gostaria de se ver a si mesmo como filho de Shakespeare. Mas onde é que Joyce está em *Ulisses*? Com certeza que ele se encontra representado no livro, mas está estranhamente dividido entre Stephen e Poldy, entre Joyce como o jovem artista e Joyce como o homem humano, singular, que recusou a violência e o ódio. O estranhamento da divisão opõe-se a qual-

quer solução crítica; nesta derradeira posição narrativa da personalidade em língua inglesa, e antes de as personagens persuasivas se dissolverem nas mitologias de *Finnegans Wake* e nas negações de Samuel Beckett, é-nos dada uma demonstração desesperadamente delicada de que a paternidade é uma pura ficção, um conceito estético, mas unicamente um conceito estético incerto.

O leitor sente exactamente que o romance *Ulisses* tem mais a ver com *Hamlet* do que com a *Odisseia*, mas quais são as relações que se estabelecem no interior do quarteto formado por Shakespeare, Joyce, Dedalus e Bloom? *Ulisses* possui um esplendor verbal que chega para equipar uma legião de romances; contudo, sentimos que a posição central do livro no cânone transcende os estilos de Joyce, magistrais como todos eles são. O misticismo estético de Proust não é a via de Joyce, e Beckett, herdeiro tanto de Joyce como de Proust, evidencia algo semelhante a uma recusa ascética do triunfo de Proust. Joyce mantém-se enigmático, sendo o seu comprometimento com Shakespeare aquilo que se me afigura como um dos poucos caminhos que ele abre para dentro do enigma.

Stephen alarga a sua divagação shakespeariana à guerra entre a heresia e a teologia da Igreja: «Sabélio, o africano, o subtilíssimo heresiarca entre todas as bestas do campo, sustentou que o Pai era Ele Mesmo Seu Próprio Filho. O buldogue de Aquino, com quem nenhuma palavra é impossível, refuta-o. Bem: se o pai que não tem um filho não é pai, pode o filho que não tiver um pai ser um filho?»

Em resultado disto, acrescenta Stephen, o poeta que escreveu *Hamlet* «não era o pai do seu próprio filho meramente, mas, já não sendo um filho, ele era e se sentia o pai de toda a sua raça, o pai do seu próprio avô, o pai do seu inascido neto, que, ademais, jamais nasceria». Daqui emerge um Shakespeare semelhante a um Deus, mas provavelmente ele é só o retrato do artista de Stephen; e Stephen, obcecado por Shakespeare como está, encontra-se no livro de Poldy, não no seu.

Se há um mistério em *Ulisses*, ele reside em Leopold Bloom, que possui a sua própria intrincada relação com Shakespeare, esse deus mortal. O Shakespeare de Stephen é uma profecia de Poldy. Shakespeare é o pai que é o seu próprio pai. Ele não tem precursor nem sucessor, o que é claramente a visão idealizada que Joyce tem de si mesmo como autor. O pai de Poldy, o lado judeu da linhagem dele, auto-aniquilou-se, e Poldy não tem um filho vivo, a não ser que, de alguma maneira, se encare Stephen como um filho em espírito. Em *Ulisses*, o único espírito é Shakespeare, pai fantasmático e filho fantasmático, e começamos a ver que o seu espírito não desceu sobre o mais ou menos dantesco Stephen, mas sobre o Bloom igual a Joyce, cuja cena predilecta de Shakespeare é a da conversa entre Hamlet e o coveiro no V Acto.

O que é que se pode encontrar em Poldy que seja shakespeariano? Julgo que a resposta tem obrigatoriamente qualquer coisa a ver com a representa-

ção completa que Joyce faz de uma personalidade, representação essa que poderia ser encarada como a posição derradeira de Shakespeare, ou o episódio final da longa história da mimese shakespeareana na literatura de língua inglesa. Acredite-se ou não que Shakespeare ergueu um espelho diante da natureza, com dificuldade se encontrará um retrato mais completo do homem natural do que aquele que Joyce apresenta em Poldy. Podemos considerá-lo um juízo excêntrico por parte de Joyce, mas o seu arquétipo do homem natural tem todo o aspecto de ter sido Shakespeare, e com toda a certeza um Shakespeare joyciano.

O Shakespeare de Joyce não era um dramaturgo; Joyce estranhamente considerava que *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, de Ibsen, era uma peça muito mais dramática do que *Otelo*. A noção que Joyce tinha do drama não é fácil de apreender, e o seu Shakespeare era manifestamente não um poeta de acção, mas um criador de homens e mulheres. Se nos dispusermos a desvendar o shakespeareianismo de Poldy, temos de pôr de parte o drama para nos concentrarmos na representação da mudança. Quando penso acerca de *Ulisses*, penso primeiro em Poldy, mas raramente como uma figura envolvida numa troca ou numa relação. O que importa de veras acerca de Mr. Bloom, em virtude de tudo aquilo que ele abarca, é tanto o seu *ethos* ou carácter, quanto o seu *pathos* ou personalidade, ou até o seu *logos* ou pensamento, divinamente lugar-comum como isto tem tendência a ser. Aquilo que não é lugar-comum acerca de Poldy é a riqueza da sua consciência, a sua capacidade de transmutar os sentimentos e as sensações em imagens. E é aí, segundo creio, que se encontra o sustentáculo: Poldy possui uma interioridade shakespeareana, que se manifesta muito mais profundamente do que a vida interior de Stephen, ou Molly, ou quem quer que seja no romance. As heroínas de Jane Austen, George Eliot e Henry James são sensibilidades sociais mais requintadas do que Poldy, mas nem mesmo elas conseguem competir com a modificação interior dele. Nada se perde nele, se bem que possam ser enfadonhas as suas reacções àquilo com que se depara. Joyce favorece-o como não favorece mais ninguém na sua obra, um aspecto que foi sublinhado de modo pioneiro por Richard Ellmann.

Joyce admirava Flaubert, mas a consciência de Poldy não se assemelha à de Ema Bovary. Essa consciência é uma psique curiosamente idosa para um homem que mal está na meia-idade, e toda a gente no livro dá a impressão de ser muito mais jovem que Mr. Bloom. Provavelmente, isso tem qualquer coisa a ver com o enigma da sua condição de judeu. De um ponto de vista judaico, Poldy não é judeu, e contudo é judeu. Tanto a sua mãe como a mãe desta eram católicas irlandesas; o seu pai, Virag, era um judeu convertido ao protestantismo. O próprio Poldy fora protestante e católico, mas identifica-se com o pai já falecido, e vê-se claramente a si mesmo como judeu, embora a sua mulher e filha o não sejam. Com preocupação, Dublin considera-o judeu,

embora o isolamento dele pareça ser auto-imposto. Ele conhece muita gente, aparentemente conhece toda a gente; contudo, ficaríamos surpreendidos se nos perguntassem quem eram os seus amigos, na medida em que ele se encontra permanentemente dentro de si mesmo, o que é surpreendente para um homem verdadeiramente delicado.

Tendo um dia ficado encantado com o desempenho de Zero Mostel em *Ulysses in Nighttown* [«Ulisses na Cidade Nocturna»], um desempenho meio a dançar com ligeireza ao longo de todo o papel, numa muito forte leitura desviante¹ desse mesmo papel, tenho de lutar contra a imagem de Mostel à medida que releio o livro. Joyce não é Mel Brooks, mas por vezes investiu Poldy com aquilo que parece ser um toque de humor judeu. Mostel era encantador, Poldy não o é; mas Poldy entenece Joyce, e entenece-nos ainda a nós, porque de entre tantos irlandeses só ele não exhibe aquilo a que Yeats chamou «um coração fanático». Hugh Kenner, que no seu primeiro livro acerca de Joyce via Poldy como uma espécie de judeu eliótico (no sentido do anti-semita T. S. Eliot, não da humana George Eliot), depois de vinte anos de mais estudo deixou de considerar Mr. Bloom um exemplo da depravação moderna, e eloquentemente proferiu o julgamento mais joyciano de que o protagonista de Joyce era «capaz de viver na Irlanda sem rancor, sem violência, sem ódio». Quantos de entre nós são hoje capazes de viver, na Irlanda ou nos Estados Unidos, sem rancor, sem violência, sem ódio? Quem de entre nós se atreve a desdenhar de Poldy, como se uma representação tão persuasiva de um ser humano completamente amistoso, que se mantém com tanto interesse para todos nós, estivesse ao nosso dispor em qualquer outro sítio?

Espirituoso, razoavelmente animado, sereno e infinitamente afável, se bem que masoquista até na sua curiosidade, Poldy parece ser, de facto, uma versão de Joyce, não de uma qualquer personagem shakespeariana, mas do próprio Shakespeare fantasmático, ao mesmo tempo todos os homens e homem nenhum – um Shakespeare algo borgesiano, talvez. Este, claro, não é o Shakespeare poeta, mas o cidadão Shakespeare, vagueando por Londres tal como Poldy vagueia por Dublin. Stephen, num desmiolado momento particular do seu discurso da biblioteca, vai ao ponto de dar a entender que Shakespeare fora judeu, provavelmente segundo o modelo de Poldy, embora Stephen não possa sabê-lo excepto como uma prolepse mística. O clímax da teoria de Stephen surge na extraordinária e obsidiante evocação que faz da vida de Shakespeare como uma realização universal:

– O homem não o deleita nem a mulher tampouco – disse Stephen. – Ele retorna depois de uma vida de ausência àquele torrão da terra em que nascera, em que sempre fora, homem e menino, uma testemunha silente, e aí, terminada

«Leitura desviante» [*misreading*]. Veja-se a nota da p. 20.

a jornada da vida, ele planta sua amoreira na terra. Então morre. A acção terminara. Os coveiros enterram Hamlet *père* e Hamlet *fiis*. Um rei e um príncipe por fim na morte, com música de fundo. E, ainda que assassinados e traídos, pranteados por todos os frágeis corações ternos, daneses ou dublinenses, tristeza pelos mortos é o só companheiro de quem eles se recusam divorciar. Se lhes agrada o epílogo, vejam nele fundo: o próspero Próspero, o bom homem premiado, Lizzie, torrãozinho de amor do papai, e titio Richie, o homem mau levado pela justiça poética para o lugar a que os negros maus vão. Cortina pesada. Ele encontrou como actual no mundo de fora o que no seu mundo de dentro estava como possível. Diz Maeterlink: *Se Sócrates deixar sua casa hoje, encontrará o sábio sentado à sua soleira. Se Judas sair esta noite, é para Judas que seus passos tenderão*. Cada vida são muitos dias, dia após dia. Caminhamos através de nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos do amor. Mas sempre encontrando-nos a nós mesmos. O dramaturgo que escreveu o fôlio deste mundo e o escreveu mal (Ele nos deu a luz antes do sol dois dias), o senhor das coisas como elas são a quem os mais romanos dos católicos chamam *dio boia*, deus carrasco, é sem dúvida de todo em todo em todos nós, cavaliário e carneiro, e seria cáften e cornudo também, não fosse que na economia do céu, antedita por Hamlet, já não há casamentos, sendo o homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo.

A ênfase de Stephen, seguramente aqui na qualidade de porta-voz de Joyce, vai tanto contra o deus-carrasco do cristianismo quanto é uma prece final pelo poeta de *Hamlet*. Há dois autores dramáticos, o Deus católico e Shakespeare, ambos deuses; mas o profeta de Shakespeare, Hamlet, pressagia a visão de Joyce de um «homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo», uma visão encarnada tanto em Shakespeare como no pobre Poldy. Dos dois fôlios, o deste mundo e o de Shakespeare, a preferência joyciana vai para o seu pai fantasmático, que regressa após uma vida de ausência, ao contrário de Joyce que não pôde fazê-lo em vida. O resto é silêncio, chegando ao fim o exílio e terminada também toda a artificiosidade. Poucas frases, mesmo em *Ulisses*, são tão inelutáveis quanto: «Caminhamos através de nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos do amor. Mas sempre encontrando-nos a nós mesmos.» Isto poderia ser condensado (com alguma perda) quando Joyce entoia o seguinte: «Caminho por dentro de mim mesmo, encontrando o fantasma de Shakespeare, mas encontrando-me sempre a mim mesmo.» Uma tal confissão de influência, e de autoconfiança por ter a força de interiorizar Shakespeare, podia ser considerado o mais belo elogio feito por *Ulisses* ao seu próprio esplendor canónico.

UM ESTUDO do Cânone Ocidental que se pretende organizar a si próprio segundo os ciclos de Vico, dificilmente poderia esquecer *Finnegans Wake*, que se baseia em Vico para alguns dos seus princípios estruturais. *Finnegans Wake* tem também aqui o seu lugar, dado que, mais do que *Ulisses*, é ele o único rival autêntico de *Em busca do Tempo Perdido* de Proust que o nosso século produziu. O movimento erradamente designado de «multiculturalismo», que é completamente anti-intelectual e antiliterário, está a retirar do currículo a maior parte das obras que apresentam dificuldades imaginativas e cognitivas, o que quer dizer a maior parte dos livros canónicos. *Finnegans Wake*, a obra-prima de Joyce, apresenta de início tantas dificuldades que se fica necessariamente ansioso quanto à sua sobrevivência. Desconfio que ela irá ficar na companhia do grande *romance*¹ poético de Spenser, *The Faerie Queene*, e que ambas as obras serão lidas, até ao fim dos tempos, unicamente por um pequeno bando de especialistas entusiastas. É triste que tal aconteça, mas estamos a caminhar para um tempo em que Faulkner e Conrad podem vir a sofrer a mesma sorte. Uma íntima amiga minha, uma seguidora de Adorno e da Escola de Frankfurt, apoiou a decisão de a sua universidade retirar Hemingway de um curso obrigatório, a favor da inclusão de um bastante inadequado contador de histórias *chicana*, dizendo-me que desse modo os seus alunos ficariam mais bem preparados para viver nos Estados Unidos. Os padrões estéticos, dava ela a entender, eram para os nossos prazeres privados de leitura, mas agora eram perniciosos na esfera pública.

É um salto considerável passar de uma novela de Hemingway, magníficas como são as melhores de entre elas, para *Finnegans Wake*, mas a nossa nova moralidade antielitista irá pôr o livro à consagração de cada vez menos e menos leitores, o que é uma perda estética imensa. Aqui, em algumas poucas páginas deste meu livro, dificilmente posso fazer justiça a *Wake*, para além de observar que, se o mérito estético voltasse alguma vez a centrar o cânone, o *Wake*, tal como *Em busca*, de Proust, ficaria tão perto dos píncaros de Shakespeare e de Dante quanto o nosso caos a eles conseguisse chegar. O que me interessa fazer a seguir é, tão-só, continuar a história do *agon* de Joyce com Shakespeare, que ele de alguma maneira considerava ser o maior dos escritores (pelo menos antes de Joyce), mas dramaticamente inferior a Ibsen (um julgamento escandaloso do qual Joyce nunca se arrependeu; mas perdoa-se-lhe tal facto em reconhecimento da sua grandiosa observação: «Há alguns que julgam que Ibsen foi um feminista em *Hedda Gabler*, mas ele foi tão feminista como eu sou arcebispo»).

«Romance» corresponde aqui ao inglês *romance*, e não a *novel*. Acerca desta questão, veja-se a nota da p. 142.

Finnegans Wake, na opinião unânime dos críticos, começa onde *Ulisses* acaba; Poldy vai dormir, Molly fica magnificamente a cismar, e depois um Todo-o-Mundo mais amplo sonha o livro da noite. Este novo Todo-o-Mundo, Humphrey Chimpden Earwicker, é demasiado imenso para ter uma personalidade, nem mais nem menos que Albion, o Homem Primordial dos poemas épicos de Blake, é uma personagem humana. É essa a minha única tristeza ao passar de *Ulisses* para *Wake*; *Wake* é uma obra mais rica, mas eu perco Poldy, embora ganhe aquilo a que Joyce chamou uma «história do mundo». É uma história muito singular e poderosa, incluindo a história literária, e toma toda a literatura por modelo, ao contrário de *Ulisses*, que se fundou num curioso amálgama de *Hamlet* e *Odisseia*. Dado que Shakespeare e o Cânone Ocidental são uma e a mesma coisa, isso devolve necessariamente Joyce a Shakespeare, a fonte principal (em conjunto com a Bíblia) das dissimuladas alusões e citações que inundam as páginas do livro. Acerca deste aspecto estou em dívida para com James S. Atherton, cujo *The Books at Wake* [«Os Livros em Wake»] (1960) é ainda o mais útil dos vários estudos excelentes que *Wake* provocou, bem como para com o ensaio pioneiro de Matthew Hodgart intitulado «Shakespeare e *Finnegans Wake*» (1953), publicado em *The Cambridge Journal*.

Adaline Glasheen, no seu *Third Census of «Finnegans Wake»* [«O Terceiro Censo de “Finnegans Wake”»] (1977), observou que Shakespeare, o homem e as suas obras, era a matriz de *Wake*, isto é, «a rocha maciça na qual o metal, os fósseis, as pedras preciosas estão encerradas ou embutidas». É claro que isto é só uma perspectiva acerca de um livro cujos leitores têm uma necessidade absoluta de todas as perspectivas possíveis de que possam dispor, mas guiou sempre a minha leitura de *Wake*. A maior diferença entre o Shakespeare de *Ulisses* (o espírito santo que eu considero que ele é) e o de *Finnegans Wake* está em que Joyce se encontra disposto, pela primeira vez, a mostrar a inveja que tem do seu precursor e rival. Ele não deseja tanto os dotes e talentos de Shakespeare – Joyce acreditava que nesses aspectos se igualava a Shakespeare –, mas tem antes, e com toda a razão, ciúmes do público de Shakespeare. Esse ciúme faz de *Wake* mais uma tragicomédia que a comédia que Joyce pretendia. A recepção do livro desanimou o Joyce moribundo, mas como podia ter sido de outro modo? Desde as Profecias de Blake que nenhuma obra literária de língua inglesa apresenta tantos obstáculos iniciais, mesmo para o leitor voluntarioso, generoso e informado. Logo algumas páginas dentro da grande secção «Anna Livia Plurabelle», de *Wake*, Joyce pronuncia o lamento: «By earth and the cloudy but I badly want a brandnew bankside, bedamp and I do, and a plumper at that! ¹»

Com excepção de uma curtíssima passagem, não traduzo qualquer dos fragmentos de *Finnegans Wake* que são citados por Harold Bloom neste capítulo, na medida em que acredito que esta é uma

Bankside é um jogo de palavras com «*backside*» [a parte de trás], *bedamp* com «*bedammed*» [ser contido por um dique], e dado que é o rio Liffey que está aqui a falar, bem como a mulher de Earwicker, o seguinte comentário de Atherton é perfeitamente adequado: «Aquilo que Joyce está a dizer é que desejava que o Liffey tivesse uma margem sul na qual a literatura fosse apreciada como o fora no Tamisa de Shakespeare.» Shakespeare teve o Teatro Globe e o público que o frequentava; Joyce teve somente um corrilho de admiradores.

Ao olhar embaçado para as páginas de *Finnegans Wake*, mesmo o leitor generoso é obrigado a se interrogar sobre se Joyce tinha consciência da altura a que colocou a fasquia do freudiano «prémio de incentivo» para alguém que queira saltar para dentro da sua obra maior. A título experimental, mas depois de muito cogitar sobre a questão durante alguns anos, creio que o desafio feito por Shakespeare a Joyce constituiu parte do estímulo para a audácia desesperada de *Wake*. *Ulisses* tenta absorver Shakespeare no seu próprio terreno: *Hamlet*. Dublin é um contexto bastante amplo, mas não suficientemente amplo para fazer desaparecer Shakespeare, como é muito claramente indicado num momento culminante da secção «Circe», situado no inferno de Nighttown. Imediatamente após o pobre Poldy ter passado pela sórdida condição de ser um espreita-fechaduras, observando Blazes Boylan a «enfiar» Molly, o bêbado Lynch, ajudante de Stephen, aponta para um espelho e grita: «O espelho diante da natureza¹.» É-nos dado de seguida um confronto entre Shakespeare e os dois componentes de Joyce, Stephen e Bloom:

(Stephen e Bloom olham para o espelho. O rosto de William Shakespeare, aparece ali, sem barba, rígido de paralisia facial, corado pelo reflexo do bengaleiro com galhos de veado do vestibulo.)

SHAKESPEARE: (em dignificado ventriloquismo) Na sonora gargalhada trai-se a mente vazia. (Para Bloom) Crias-te como se fosses invisível. Observa. (Cacareja com o gargalhar de negro galo capão) lagogo! Como o meu Olthelo estrangulou a sua Quintafeirademanhã. lagogo!

obra intraduzível segundo os parâmetros ainda vigentes da tradução literária – apesar de algumas poucas experimentações (ficções) fragmentárias entretanto surgidas.

1 «O espelho diante da natureza» [*The mirror up to nature*]. Não sigo aqui a tradução que tanto António Houassis como João Palma-Ferreira fazem desta célebre expressão que surge no *Hamlet* de Shakespeare (é o conselho dado por Hamlet aos actores), e que James Joyce invoca em *Ulisses*. A versão de Houassis, que no diálogo que se segue a esta afirmação parece concentrar-se mais na acção que está a decorrer naquela altura no romance de Joyce do que nas ressonâncias do intertexto shakespeariano, é a seguinte: «O espelho bem da natureza.» A versão de Palma-Ferreira, que no diálogo que se segue até tem em conta o intertexto shakespeariano, é a seguinte: «O espelho da natureza.»

BLOOM: (com um sorriso amarelo para as três putas) E quando é que eu vou ouvir a anedota?¹

O Shakespeare cornudo (segundo a teoria de Stephen) olha para o Poldy cornudo e, secundando Lynch, o embriagado Stephen cita o conselho dado aos actores, lembrando-lhes que a finalidade deles «era, e é, como que erguer um espelho diante da natureza». Sem barba e numa rígida paralisia facial, Shakespeare é coroadado com os seus cornos de marido enganado, mas é ainda com dignidade que ele cita mal uma passagem do poema de Oliver Goldsmith, «A Aldeia Deserta» (1770): «Na sonora gargalhada trai-se a mente vazia», onde «mente vazia» tem o sentido positivo de «calma» ou «descansada». Shakespeare condena aqui não só a mente vazia de Lynch, mas também o vazio de Boylan e das prostitutas que fazem troça do pobre Poldy. Mas para Poldy, Shakespeare faz aquele aviso a fim de se não transformar num segundo Otelo, espicaçado por Iago-Boylan a assassinar Molly, tal como o meu «Olthelo» ou «pai» assassinou a minha «mãe Quintafeirademanhã».

Dado que Stephen nasceu numa quinta-feira, temos aqui dois amálgamas (pelo menos): Stephen e Bloom fundem-se, enquanto Shakespeare é de novo o fantasma do pai de Hamlet advertindo a fusão joyciana de que não deve acrescentar uma nova fusão de Hamlet e Otelo, transformando assim Molly Bloom num amálgama da mãe já morta de Stephen, Gertrudes e Desdémona. Isto constitui uma partida razoável que é pregada ao desventurado Poldy, mas mesmo assim não esclarece a questão principal: por que razão é Shakespeare transformado de modo a ser não só um galo capão, mas também um rosto sem barba e sem expressão? Ellmann faz notar que «Joyce avisa-nos de que está a trabalhar com quase-identidades, não com identidades perfeitas», mas eu defendo a afirmação que fiz atrás de que Joyce acaba finalmente por aceitar o seu caso de ansiedade de influência. Shakespeare, o precursor, troça do seu seguidor, Stephen-Bloom-Joyce, dizendo com efeito o seguinte: «Olhas para o espelho, tentando veres-te a ti próprio como eu, mas o que tu observas é o que tu és: unicamente uma visão sem barba, a quem falta a força que eu tive, e rígido de paralisia facial, desprovido da calma do meu semblante².» Em *Finnegans*

Sigo aqui a versão de *Ulisses* de João Palma-Ferreira (Livros do Brasil, Lisboa, 1989). A razão para tal reside sobretudo no modo como Palma-Ferreira tem, muito correctamente, em conta o intertexto do *Otelo* de Shakespeare na tradução da seguinte passagem: «Iagogo! *How my oldfellow chokit his Thursdaymornum. Iagogo!*» Quanto a António Houassis, este dá-nos aqui uma versão demasiado longínqua, no espírito e na letra, para ser aceite: «Iagogo! Como o meu Hospedeiro engachou a Tramontana. Iagogo!»

Esta versão é da minha responsabilidade, Manuel Frias Martins.

Wake, recordando isto como a despedida shakespeariana que lhe é dirigida em *Ulisses*, Joyce decide fazer melhor no assalto final do seu combate com Shakespeare.

O final de *Finnegans Wake*, o monólogo da moribunda Anna Livia – mãe, esposa e rio – é frequente e justamente considerado pelos críticos como sendo a mais bela passagem em toda a obra de Joyce. Quando se encontrava com cinquenta e oito anos de idade, Joyce escreveu a sua última ficção, evidentemente em Novembro de 1938. Pouco mais de dois anos depois, Joyce morria, mesmo antes de completar sessenta anos. Patrick Parrinder é muito sensível quando observa que «a morte, que fora encarada com curiosidade, angústia, troça e farsa nas primeiras obras de Joyce, é aqui o tema de uma dolorosa agitação, de um arrebatamento terrível». Se se substituir «de Joyce» por «de Shakespeare» naquela frase tão eloquente, o «aqui» seria a morte do rei mesmo no final d'*O Rei Lear*. O rio que, no final de Joyce, vai em direcção a casa, no mar, seria uma versão da Cordélia morta nos braços do seu pai louco, que em breve virá ele próprio a encontrar a morte.

Será que se pode viver toda a história literária no sono de uma noite? *Finnegans Wake* diz que sim, e declara que toda a história humana pode passar por nós num sonho longo, descontínuo. Anthony Burgess, o devoto discípulo de Joyce – em contraste com Samuel Beckett, que cortou as amarras –, afirma que «é a coisa mais natural do mundo ver o Dr. Johnson e Falstaff, bem como a nossa vizinha do lado, à espera do comboio na estação de Charing Cross». Recordo-me de um sonho bloomiano que eu próprio tive, no qual eu chegava demasiado tarde à estação de comboios de New Haven para um encontro com o Zero Mostel, o meu duplo, e ao acordar achei que era o meu habitual sonho da ansiedade de não chegar a tempo à minha aula sobre *Ulisses*. À espera na estação estava toda a gente que eu nunca mais quisera encontrar outra vez, tanto gente da vida como da literatura.

Aquele sonho não era engraçado, mas *Wake* é-o, e por vezes é mesmo muito engraçado, tão engraçado quanto Rabelais ou Blake no seu *Notebook*. Porém, o Shakespeare para que ele se vira é não o dramaturgo cómico, mas sobretudo o tragediógrafo de *Macbeth*, *Hamlet*, *Júlio César*, *O Rei Lear*, *Otelo*, ou do autor tardio de *romances*¹, excepção feita àquela que é a maior das criações cómicas, Sir John Falstaff. Que Joyce tivesse de combinar Shakespeare e a História é completamente natural, mas ou o *Wake* é um livro mais sombrio do que pretendeu ser, ou então Shakespeare insinuou-se onde quis. Earwick, ou Todo-o-Mundo, é também Deus, Shakespeare, Leopold Bloom, o James Joyce da maturidade, o Rei Lear (também Rei Leary), bem como Ulisses,

Por «romances» entende-se aqui o que em inglês se designa por *romance*, e que no caso de Shakespeare inclui quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu: *Péricles*, *Cimbelino*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 142.

César, Lewis Carroll, o fantasma do pai de Hamlet, Falstaff, o sol, o mar, a montanha, entre muitas outras coisas.

No livro de Glasheen *Third Census*, há uma lista portentosa que aparece sob o magnífico título joyciano «Quem é quem quando toda a gente é alguém outro». Joyce tinha em mente a reconciliação e a inclusão, como só Proust, de entre os outros escritores do nosso século, pode ter tido em mente, se bem que não numa escala tão cosmológica. Mas o Shakespeare trágico não é um reconciliador, e particularmente *Macbeth* é uma obra demasiado sombria para ter atalhado caminho até ao *Wake*. Se Joyce fosse Lear sob a forma celta de velho lobo-do-mar, então a sua Cordélia era a sua filha, tragicamente louca, Lucia, e é indiscutível que o impulso para a comédia por vezes esmorece nele. Joyce evoca-se a si mesmo como jovem artista, *Shem the Penman* [«Shem, o Homem da Pena»], ao mesmo tempo Hamlet e Stephen Dedalus (*Macbeth* também lá entra sorrateiramente), e ouvimos aquilo a que Harry Levin sabiamente chamou «o clamor do grande escritor que chegou demasiado tarde»:

You were bred, fed, fostered and fattened from holy childhood up in this two easter island on the piejaw of hilarious heaven and roaring the other place (plunders to night of you, blunders what's left of you, flash as flash can!) and now, forsooth, a nogger among the blankards of this dastard century, you have become of twosome twinminds forenensst gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoarch, hiersiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul. Do you hold yourself then for some god in the manger, Shehohem, that you will neither serve nor let serve, pray nor let pray? And here, pay the piety, must I too nerve myself to pray for the loss of selfrespect to equip me for the horrible necessity of scandalising (my dear sisters, are you ready?) by sloughing off my hope and tremors while we all swin together in the pool of Sodom?

Sniffer of carrion, premature gravedigger, seeker of the nest of evil in the bosom of a good word, you, who sleep at our vigil and fast for our feast, you with your dislocated reason, have cutely foretold, a jophet in your own absence, by blind poring upon your many scalds and burns and blisters, impetiginous sore and pustules, by the auspices of that raven cloud, your shade, and by the auguries of rooks in parliament, death with every disaster, the dynamitisation of colleagues, the reducing of records to ashes, the levelling of all customs by blazes, the return of a lot of sweettempered gunpowdered didst unto dudst but it never stphruck your mudhead's obtundity (O hell, here comes our funeral! O pest, I' ll miss the post!) that the more carrots you chop, the more turnips you slit, the more murphies you peel, the more onions you cry over, the more bullbeef you butch, the more mutton you crackerhack, the more potherbs you pound, the fiercer the fire and the longer your spoon and

the harder you gruel with more grease to your elbow the merrier fumes your new Irish stew.

Há aqui algum humor acerca da situação da juventude de Joyce, mas esse não parece ser o elemento principal. Há uma amargura profunda em relação à Irlanda, à Igreja, a todo o contexto de Joyce, e há um feroz investimento na sua própria autonomia como escritor. Estou em crer que tal como Beckett se havia de virar para a escrita em francês, a fim de ultrapassar a influência de Joyce nas suas primeiras obras, assim Joyce cortou com o inglês de Shakespeare em *Finnegans Wake*. O corte era dialéctico, sendo em parte inspirado pelos trocadilhos e jogos de palavras de Shakespeare; o festim da linguagem em *Canseiras de Amor em vão* é já joyciano. Para além da paródia da Brigada Ligeira de Tennyson que é dirigida contra a Igreja e do eco de Stephen respondendo no *Retrato*¹ que «eu não servirei», nas passagens citadas atrás encontra-se a mais feroz das paródias de São Paulo aos Coríntios («Ó morte, onde está agora a tua vitória? Onde está o teu poder de matar?»²) designadamente no parêntese da chegada tardia apontado por Harry Levin: «(O hell, here comes our funeral! O pest, I'll miss the post!)» Não está ainda esclarecido se *Finnegans Wake* conseguiu ou não chegar a tempo aos Correios, mas a morte do estudo sério da literatura como literatura condena provavelmente o maior conseguimento de Joyce. Shakespeare é em *Wake* o exemplo principal do escritor que conseguiu chegar a tempo aos Correios, aquele que se tornou, na verdade, o próprio serviço postal. Shem, conforme nos é dito, estava

aware of no other shaggspick, other Shakhisbeard, either preexactly unlike his polar andthisishis or procisely the seem as woops (parn!) as what he fancied or guessed the sames as he was himself and that, greet scoot, duckings and thuggery, though he was foxed fux to fux like a bunnyboy rodger with all the teashop lionses of Lumdrum hivanhoesed up gagaingst him, being a lapsis linquo with a ruvidubb shortartempa, bad cad dad fad sad mad nad vanhaty bear, the consciquenchers of casuality prepestered crusswords in postposition, scruff, scruffer, scruffumurrainmost andallthatsortofthing, if reams stood to reason and his lankalivline lasted he would wipe alley english spooker, multaphoniaksically spuking, off the face of the erse.

Retrato. Harold Bloom refere-se aqui à seguinte obra de Joyce: *Retrato do Artista quando Jovem* [*A Portrait of the Artist As a Young Man*]. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Clarisse Tavares, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1993.

«Ó morte, onde está agora a tua vitória? Onde está o teu poder de matar?» Sigo a tradução interconfessional do texto grego para português moderno (*O Novo Testamento*, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982).

Há aqui uma agressividade controlada para com Shakespeare e um desejo profundo de brincar à substituição do inglês pelo dialecto de *Wake*, a língua do proscrito, como diria Joyce, que anula os romancistas ingleses do século XIX (*scoot, duckings e thuggery*: Scott, Dickens, Thackeray), e que é ao mesmo tempo a antítese de Shakespeare e Shakespeare num retomo à maneira de Vico. O eco de Swinburne em Villon («Villon o nome do nosso triste mau alegre louco irmão») está em consonância com a apresentação muito pouco convincente que Joyce faz do seu eu brando, poldiano como um proscrito literário, um Rimbaud ou um Villon. Aqui e ao longo de todo o *Wake*, lapsos da língua são levados a uma obsessão shakespeariana, como se Joyce pudesse ser confundido com o Shakespeare louco-de-língua de *Canseiras de Amor em vão*. Como acontece em muito do *Wake*, a frescura do efeito mais do que compensa a obscuridade, mesmo que Joyce nem sempre suba para o paraíso pela escada da surpresa.

Se não conseguimos exorcizar Shakespeare (quem poderá fazê-lo?), nem absorvê-lo (a lição da sua epifania do espelho em *Nighttown*), então temos de o transformar em nós próprios, ou confrontar a ruínosa demanda de nós próprios nos transmutarmos nele, e aquilo que Hodgart, Glasheen e Atherton mostraram é um deliciosamente estrênuo esforço joyciano de transformar Shakespeare no criador do *Wake*. Enquanto estudioso obsessivo da influência literária, eu celebro esse esforço como a mais bem-sucedida metamorfose de Shakespeare na história literária. O único possível rival é Beckett, que em *Fim de Partida*¹ se apropria de *Hamlet* com audácia e perícia. Mas Beckett, um aluno inicial e atento de *Wake*, estava circunspectamente em dívida para com o seu antigo amigo e mestre, mais que não fosse pelo exemplo.

Há ainda uma espécie de desesperação bem-humorada evidenciada pela escala grandiosa em que o «Great Shapessphere» é empregue no *Wake*, e não estou certo quanto ao que aconteceria ao livro se todo o Shapessphere fosse dele retirado. Segundo Hodgart, há uma alusão significativa página sim, página não, ou perto disso. Considerando bem as coisas, há trezentas alusões, algumas tão significativas que transcendem aquilo que se poderia normalmente considerar «alusões». Earwicker – Deus, pai e pecador – é o fantasma que surge em *Hamlet*, mas é também os malévolos Cláudio e Polónio. Além disso, Earwicker contém em si o martirizado rei Duncan de *Macbeth*, Júlio César, Lear, o odioso Ricardo III e duas sublimidades: Bottom e Falstaff. Shem, ou Stephen Dedalus, é mais do que nunca o príncipe Hamlet, mas também Macbeth, Cássio e Edmundo, para que Joyce, com astúcia interpretativa, transforme Hamlet num herói-vilão que, na prática, é um outro herói-vilão assassino. Shaun, o irmão de Shem, é simultaneamente o próprio irmão de Joyce (Sta-

Fim de Partida [Endgame]. Não sigo o título da versão portuguesa (*Fim de Festa*) da autoria de F. Curado Ribeiro, in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.).

nislaus, o sofredor de longa data e sempre fiel no auxílio) e o recalcitrante quarteto shakespeareano de Laertes, Macduff, Bruto e Edgar.

Estas identidades shakespeareanas mais do que firmam o enredo (se podemos charmar-lhe isso) de Joyce; são elas que fornecem os papéis para Earwicker e para a família deste, incluindo Anna Livia no papel de Gertrudes, e Isabella (a filha por quem Earwicker sente um desejo incestuoso e culpado) no papel de Ofélia. Hodgart tem um descrição útil deste desempenho de papéis:

Uma personagem aparece segundo um aspecto particular através da sua reencarnação em um dos «tipos», falando com a voz deste como se se tratasse de um «controlo» que se apoderasse de um médium durante uma sessão de espiritismo... Quando um «tipo» se tornou o canal principal para a narrativa, adensam-se as alusões que a ele são feitas... Por isso, é de esperar que as citações shakespeareanas não apareçam sob a forma de espiões isolados, mas sim em batalhões, espalhados por passagens de tamanho variado, e com cada grupo a anunciar a presença de uma correspondente personagem da peça.

Os maiores batalhões marcham a partir de *Hamlet*, *Macbeth* e *Júlio César*, por ordem decrescente. Por esta altura, *Hamlet* já não é surpresa, mas mantém-se a difícil questão do porquê *Macbeth*, para já não falar de *Júlio César*. Todas estas são peças em que o rei é assassinado, ao passo que Lear morre somente através de graus de agonia, estendido na roda da tortura durante cinco actos cada vez mais apocalípticos, e deve ter sido por isso que Joyce o guarda para o fim, para ajudar a fechar o *Wake*. O rei que está a ser morto é, claro, Earwicker, o mesmo é dizer, Joyce/Shakespeare, e, apesar do complexo de Hamlet de que Shem sofre, nunca fica claro quem está a executar a matança.

O meu alvitre é que é essa a razão pela qual *Macbeth* é tão importante para *Finnegans Wake*. Joyce, um extraordinário leitor de Shakespeare, bem como um poderoso leitor desviante¹, faz uso de todas as alusões a *Macbeth* para dar a entender que o assassino é a imaginação joyciana, shakespeareana, earwickiana, exactamente como a extraordinária e proléptica força da imaginação de Macbeth tem uma qualidade assassina muito própria, e que é imposta ao resto da peça. A primeira alusão shakespeareana que aparece no *Wake* é para com *Macbeth*, tal como a última é para com *O Rei Lear*. Hodgart salienta que as citações de *Macbeth* surgem sempre que Earwick passa por uma enorme tensão emocional no *Wake*, e quando o seu impulso autodestrutivo emerge de um modo mais visível, como acontece na agitação do herói no final do Livro I:

«Leitor desviante» [*misreader*]. Acerca da noção de *misreading* [leitura desviante] e de outras com ela relacionadas, veja-se a nota da p. 20.

Humph is in his doge. Words weigh no no more to him than raindrops to Rethfernham. Which we ali like. Rain. When we sleep. Drops. But wait until our sleeping. Drain Sdops.

«Duncan está na sepultura; / Após a febre incerta da vida ele dorme bem.» Rethfernham é um distrito de Dublin, *doge* é um trocadilho com *doze* [soneca], e *sdoppiare* significa em italiano qualquer coisa semelhante a «desligar» ou «abrir para fora». Como seria de esperar, a batalha subsequente entre Macduff, o vingador, e Macbeth, o assassino, acaba por acontecer, cerca de vinte e cinco páginas depois, e as três bruxas, ou Parcas, bem como os três assassinos de Banquo, aparecem várias vezes. Hodgart demonstra que o Macbeth do solilóquio da cena 5 do V Acto, o famoso «Amanhã e amanhã e amanhã», é repetido quase na íntegra, tal como o monólogo de Hamlet «Ser ou não ser», mas cada um deles está disperso e espalhado por todo o texto de *Wake*, um acto de dispersão que é útil aos objectivos de Joyce e, ao mesmo tempo, tem algo de vingança contra a prevalência de Shakesphere! Mas a vingança de Shakespeare recai sobre Joyce:

Yet's the time for being now, now, now.

For a burning would is come to dance inane.

Glamours hath moidered's lieb and herefore

*Coldours must leap no more. Lack breath must leap
no more.*

Lewis Carroll, Jonathan Swift e Richard Wagner são todos instrumentalizados ao longo de *Wake* (embora não tão extensivamente quanto Shakespeare), mas nenhum deles riposta a Joyce ou escapa dele como faz Shakespeare. Poder-se-ia dizer que, em *Wake*, Shakespeare mantém a mesma relação com Joyce que Hamlet, Iago e Falstaff mantêm com Shakespeare: a criação liberta-se do criador. Shakespeare não é criação de ninguém, ou é de toda gente; e Joyce, embora lute brilhantemente, perde, em minha opinião, o combate. Mas mesmo perdendo, ele atinge o Sublime no moribundo regresso de Anna Livia à infância no momento final de *Wake*:

But I'm loothing them that's here and all I lothe. Loonly in me liveness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongsl Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All.

But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bus-softlhee, mememoremee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

O deus celta do mar, Manannán Mac Lir, que faz uma singular aparição na fantasmagoria de Nighttown de *Ulisses*, é também *Rei Lir*, ou *Lear*, «*my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father*», a quem Anna Livia-Cordélia regressa na morte, tal como o Liffey desemboca no mar. Uma vez que *Lear*, no *Wake*, está a representar três outros pais – Earwicker, Joyce, Shakespeare –, bem como o mar, esta bela passagem de morte pode ter constituído a insinuação deliberada de Joyce de que uma outra grande obra se perfilava à sua frente, a épica sobre o mar que havia sido por ele projectada. Keats escreveu o seu esplêndido soneto «Sobre o Mar» quando, ao reler *O Rei Lear*, deparou com «Escuta! Ouves o mar?» (cena 5 do IV Acto). É pena que Joyce não tenha vivido os sessenta anos para escrever o seu *Sobre o Mar*, onde sem dúvida o seu interminável *agon* com Shakespeare teria sofrido ainda mais uma viragem, tão canónica quanto aquelas que surgiram antes dela.

19

Orlando de Virginia Woolf: O Feminismo como Amor da Leitura

SAINTE-BEUVE, que é para mim o mais interessante dos críticos franceses, ensinou-nos a fazer uma pergunta crucial acerca de qualquer escritor que lemos a fundo: o que é que o autor pensaria de nós? Virginia Woolf escreveu cinco romances notáveis – *Mrs. Dalloway* (1925), *Rumo ao Farol* (1927), *Orlando* (1928), *As Ondas* (1931) e *Entre os Actos* (1941)¹ –, os quais, muito provavelmente, virão a ser canónicos. Hoje em dia, Woolf é mais conhecida e lida como pretensa fundadora da «crítica literária feminista», sobretudo através dos seus polémicos *Um Quarto Que Seja Seu* (1929)² e *Os Três Guinéus* (1938)³. Uma vez que ainda não sou competente para julgar a crítica feminista, irei aqui centrar-me num único elemento da escrita feminista de Woolf, designadamente no seu extraordinário amor pela leitura e na extraordinária defesa que faz dela.

As versões portuguesas destas obras de Woolf, que eu usarei a partir de agora, são as seguintes: *Entre os Actos* (tradução de Isabel Freitas Lopes, Cotovia, Lisboa, 1994). *Mrs. Dalloway* (tradução de Ricardo Alberty, Editora Ulisseia, Lisboa, 1982). *As Ondas* (tradução de Lucília Rodrigues, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1992). *Orlando* (tradução de Ana Luísa Faria, Relógio d'Água, Lisboa, 1994). *Rumo ao Farol* (tradução de Mário Cláudio, Afrontamento, Porto, 1985). A ocorrência de qualquer fragmento destas obras remete para estas versões.

Um Quarto Que Seja Seu (tradução de Maria Emília Ferros Moura, prefácio de Maria Isabel Barreno, Editorial Vega, Lisboa, 1978). A ocorrência de qualquer fragmento desta obra remete para esta versão.

Os Três Guinéus (tradução de Maria Emília Ferros Moura, Editorial Vega, Lisboa, 1978).

A crítica literária de Woolf afigura-se-me como sendo muito desencontrada, especialmente no julgamento dos contemporâneos. Encarar o *Ulisses* de Joyce como um «desastre» ou os romances de Lawrence como carecendo de «o poder final que torna as coisas completas em si mesmas», não é bem aquilo que esperamos encontrar num crítico com a erudição e o discernimento de Woolf. E, contudo, pode-se defender que ela foi a mais completa pessoa de letras do nosso século em Inglaterra. Os seus ensaios e romances expandem as tradições centrais da literatura inglesa segundo rumos de renovação que estão muito para além da polémica gerada em torno de Woolf. O prefácio a *Orlando* começa com um reconhecimento da dívida a Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater, «para citar os primeiros que me vêm ao espírito». Pater, o precursor autêntico, ou «pai ausente», como Perry Meisel lhe chama, poderia ter encabeçado a lista, uma vez que *Orlando* é a narrativa mais pateriana da nossa era. Tal como acontece com Oscar Wilde e com o jovem James Joyce, a maneira como Woolf se confronta com e representa a experiência é totalmente pateriana. Mas também outras influências existem, com Sterne a constituir a mais crucial depois de Pater. Só Pater parece ter provocado alguma ansiedade em Woolf, pois só muito raramente se refere a ele, e imputa o modelo para os seus «momentos do ser» não aos «momentos privilegiados», ou às epifanias secularizadas de Pater, mas bastante estranhamente a Thomas Hardy, ou a Joseph Conrad no que este tem de mais pateriano. Perry Meisel reconstituiu os modos intrincados em que as metáforas cruciais de Pater animam tanto a ficção como os ensaios de Woolf. É uma agradável ironia que muitas das seguidoras confesas de Woolf tenham tendência a repudiar os critérios estéticos nos julgamentos que fazem, enquanto a própria Virgínia Woolf baseava as suas ideias políticas feministas no seu esteticismo pateriano.

Pode muito bem haver outros grandes escritores do nosso século que amaram a leitura com a mesma intensidade com que Woolf a amou, mas ninguém, desde Hazlitt e Emerson, expressou essa paixão tão memorável e proveitosamente quanto ela. Um quarto que seja seu era necessário exactamente para nele se ler e escrever. Ainda conservo a velha edição da Penguin de *Um Quarto Que Seja Seu*, que comprei por nove pence em 1947, e continuo a reflectir acerca da passagem que então marquei, a qual reúne Jane Austen e Shakespeare numa espécie de almejado precursor compósito:

E interroguei-me se o *Orgulho e Preconceito* teria sido um romance de melhor qualidade se Jane Austen não tivesse achado necessário esconder o manuscrito dos estranhos. Li uma ou duas páginas para me certificar; não consegui, porém, encontrar quaisquer indícios de que as circunstâncias tivessem no mínimo prejudicado a sua obra. Foi esse, talvez, o principal milagre. Ali

estava uma mulher que, aproximadamente em 1800, escrevia sem ódio, sem amargura, sem medo nem protesto, ou retórica. «Foi esse o espírito que guiou Shakespeare», pensei, olhando para *António e Cleópatra*; e sempre que as pessoas comparam Shakespeare com Jane Austen podem querer dizer que os espíritos de ambas ultrapassaram todas as barreiras; e, por esse motivo, nada sabemos de Jane Austen nem de Shakespeare, e por esse motivo Jane Austen dissecou todas as palavras do que escreveu, o mesmo acontecendo com Shakespeare. Se Jane Austen sofreu devido às circunstâncias em que viveu, o facto deveu-se apenas à vida limitada que lhe era imposta. Uma mulher não podia sair sozinha. Nunca viajava; nunca andava de autocarro em Londres ou ia almoçar a um restaurante sem companhia. Talvez, no entanto, fizesse parte do temperamento de Jane não desejar o que não tinha. Há um perfeito ajustamento entre os seus dotes e as circunstâncias da sua vida. Contudo, duvido que o mesmo se possa dizer em relação a Charlotte Brontë disse...

Neste aspecto, era Woolf mais como Austen ou mais como Charlotte Brontë? Se lermos *Os Três Guinéus* com a sua fúria profética contra o regime patriarcal, é pouco provável que fiquemos esclarecidos quanto ao facto de a mente de Woolf ter esbatido todos os entraves que se lhe colocavam. No entanto, quando lemos *As Ondas* ou *Entre os Actos* podemos concluir que o seu talento e as suas circunstâncias se harmonizaram completamente. Existirão duas Virginia Woolf, uma a precursora das nossas ménades críticas, a outra uma romancista mais distinta do que qualquer mulher que tenha alguma vez deitado mãos à obra? Julgo que não, embora haja fissuras profundas em *Um Quarto Que Seja Seu*. Tal como Pater e Nietzsche, Woolf é mais bem descrita como uma esteta apocalíptica para quem a existência humana e o mundo são justificados, derradeiramente, só como fenómenos estéticos. Tanto quanto qualquer escritor, seja ele Emerson ou Nietzsche ou Pater, Virginia Woolf recusa atribuir ao condicionamento histórico a sua consciência do eu, mesmo quando essa História é a exploração interminável das mulheres pelos homens. Para Woolf, os eus delas são tanto criação dela como o são *Orlando* e *Mrs. Dalloway*, e qualquer estudioso do seu trabalho crítico aprende que ela não considera que romances, poemas ou os dramas shakespearianos são mistificações burguesas ou «capital cultural¹». Não sendo mais religiosamente crente do que Pater ou Freud, Woolf segue o seu esteticismo até aos limites exteriores deste, até à negatividade de um niilismo pragmático e do suicídio. Mas ela estava mais interessada na aventura da viagem do que no fim da viagem, e aquilo que a vida tem de melhor situou-o ela nas suas leituras, na sua escrita e nas suas conversas com os amigos – que não constituem inquietações de uma fanática.

«Capital cultural.» Veja-se a nota 2 da p. 50.

Viremos a ter mais alguma vez romancistas tão originais e magníficas quanto Austen, George Eliot e Woolf, ou uma poetisa tão extraordinária e inteligente quanto Dickinson? Meio século depois da sua morte, Woolf não tem rivais entre as mulheres romancistas ou críticas, embora estas desfrutem da libertação que ela profetizou. Tal como Woolf salientou, se alguma vez houve uma irmã de Shakespeare, essa irmã foi Jane Austen, que escreveu há dois séculos atrás. Não existem condições sociais ou contextos que encorajem necessariamente a produção da grande literatura, embora venhamos a precisar de muito tempo para aprender esta verdade desconfortável. Conforme a passagem de apenas alguns anos virá a demonstrar, não estamos hoje em dia a ser inundados por obras-primas instantâneas. Nenhuma romancista americana viva, seja de que raça ou ideologia ela for, se compara em eminência estética a Edith Warton ou Willa Cather, nem possuímos actualmente uma poetisa do calibre de Marianne Moore ou Elizabeth Bishop. Simplesmente, as artes não são progressivas, como Hazlitt salientou num maravilhoso fragmento de 1814, no qual observa que «o princípio do sufrágio universal... de modo nenhum se aplica a questões de gosto»; Woolf é a irmã de Hazlitt em sensibilidade, e a sua imensa cultura literária tem pouco a ver com a cruzada actual que foi montada em seu nome.

É DIFÍCIL, nesta altura, manter qualquer tipo de equilíbrio ou de sentido da proporção ao escrever sobre Woolf. *Ulisses* de Joyce e *Mulheres Apaixonadas* de Lawrence seriam com toda a probabilidade conseguintes bem para além de *Rumo ao Farol* e *Entre os Actos*. No entanto, muitas das actuais partidárias de Woolf contestariam um tal julgamento. Woolf é uma romancista lírica: *As Ondas* tem mais de poema em prosa que de romance, e o melhor de *Orlando* encontra-se nos pontos em que a narrativa é posta de parte. Não sendo marxista nem feminista, segundo o testemunho informado do seu sobrinho e biógrafo Quentin Bell, Woolf é, mesmo assim, materialista epicurista, tal como o seu precursor Walter Pater. Para ela, a realidade tremula e vacila em cada percepção e sensação novas, e as ideias são sombras que debruam os momentos privilegiados de Woolf.

O seu feminismo (chamando-lhe isso) é potente e permanente precisamente porque é menos uma ideia, ou um composto de ideias, e mais uma quantidade formidável de percepções e sensações. Entrar em discussão com elas equivale a encorajar a derrota: o que Woolf apreende e conhece através da sensibilidade é mais requintadamente organizado do que qualquer resposta que eu possa encontrar. Esmagado pela eloquência de Woolf e pela sua mestria na metáfora, sou incapaz – enquanto leio a obra – de entrar em disputa com *Os Três Guinéus*, mesmo nos pontos em que me faz ficar reticente. Talvez só Freud, no nosso século, rivalize com Woolf como estilista da prosa tendenciosa. *Um Quarto Que Seja Seu* tem um plano de acção sobre o leitor, e o mes-

mo acontece com *O Mal-Estar da Civilização*, mas nenhuma consciência que se possa ter desse plano impedirá o leitor ou a leitora de ficarem convencidos à medida que experimentam a polémica magnificente de Freud e de Woolf. Ambos constituem dois modelos muito diferentes de esplendor persuasivo: Freud antecipa as nossas objecções, e pelo menos parece responder-lhes, enquanto Woolf insinua fortemente que o nosso desacordo com a urgência dela se baseia numa falta de perceptibilidade da nossa parte.

De cada vez que releio *Um Quarto Que Seja Seu*, ou até *Os Três Guinéus*, fico perplexo por alguém poder entender estes opúsculos como exemplos de «teoria política», que é o género invocado pelas feministas literárias para quem as ideias polémicas de Woolf têm verdadeiramente assumido o estatuto de escritura. Talvez Woolf se sentisse satisfeita com isso, mas não parece provável. Só através de uma convincente redefinição da política, que a reduzisse à «política académica», é que aquelas obras podiam ser classificadas desse modo; mas Woolf não era uma académica, e nem agora o seria. Woolf é tanto uma teórica política radical quanto Kafka é um teólogo herético. Ambos são escritores, e não têm qualquer outra aliança. Os prazeres que têm para dar são prazeres difíceis, que não podem ser reduzidos a juízos categóricos. Fico emocionado, e até atemorizado, com os círculos aforísticos de Kafka acerca de «o indestrutível». Contudo, é a resistência de «o indestrutível» à interpretação que se toma naquilo que precisa de ser interpretado. Aquilo que mais necessita de interpretação em *Um Quarto Que Seja Seu* são os seus «irreconciliáveis hábitos de pensamento», como John Burt afirmou em 1982.

Burt mostrou que aquele livro apresenta ao mesmo tempo uma tese «feminista» central – a de que o regime patriarcal explora económica e socialmente as mulheres, de modo a apoiar o desmesurado amor-próprio desse mesmo regime – e uma subtese romântica. A subtese apresenta-nos as mulheres não como espelhos para o narcisismo masculino, mas (diz Woolf) como «uma renovação do poder criativo que só o sexo oposto tem o dom de conceder». Este dom tem andado perdido, acrescenta Woolf, mas não por causa das depredações do regime patriarcal. O vilão é a Primeira Guerra Mundial; mas, sendo assim, que aconteceu então à tese declarada do livro? O período vitoriano era o período dos maus velhos tempos ou dos bons velhos tempos?

O resumo de Burt afigura-se-me inteiramente exacto:

As duas teses presentes em *Um Quarto Que Seja Seu* não são conciliáveis, e qualquer tentativa para as conciliar não pode ser outra coisa senão o exercício de uma súplica muito especial. *Um Quarto Que Seja Seu* não é, contudo, uma tese, mas sim, como Woolf declara nas páginas de abertura, um retrato de como a mente tenta ajustar-se ao seu mundo.

Woolf ajusta-se só como Pater e Nietzsche se ajustaram: o mundo é concebido esteticamente. Se *Um Quarto Que Seja Seu* é característico de Woolf, e é-o, então é quase tanto um poema em prosa quanto *As Ondas*, e tanto uma fantasia utópica quanto *Orlando*. Ler aquela obra como «crítica cultural» ou como «teoria política» é possível só para quem pôs completamente de parte as preocupações estéticas, ou que guardou a leitura por prazer (um prazer difícil) para um outro tempo e lugar em que cessaram as guerras entre homens e mulheres, bem como entre classes sociais, raças e religiões. Woolf não levou a cabo uma tal renúncia. Enquanto romancista e crítica literária, ela alimentou a sua própria sensibilidade, que incluía uma forte propensão para a comédia. Mesmo os opúsculos são deliberadamente muito engraçados, e desse modo ainda mais eficazes como textos polémicos. Ser-se solene acerca de Woolf, analisá-la como autora de obras de teoria política, não é, de modo nenhum, ser-se woolfiano.

Este é manifestamente um tempo singular nos estudos literários. D. H. Lawrence foi efectivamente um teórico político bastante esquisito nos ensaios de *The Crown* [«A Coroa»], no romance mexicano intitulado *A Serpente Emplumada*¹ e no romance australiano *Canguru*², uma outra ficção fascista. Mas ninguém desejaria trocar o Lawrence político, ou aquele Lawrence moralista cultural um pouco mais interessante, pelo romancista de *O Arco-Íris* e *Mulheres Apaixonadas*³: No entanto, Woolf é hoje discutida mais vezes como a autora de *Um Quarto Que Seja Seu* que como a romancista que escreveu *Mrs. Dalloway* e *Rumo ao Farol*. A fama de que *Orlando* desfruta actualmente tem quase tudo a ver com a metamorfose sexual do herói-heroína, e deve muito pouco àquilo que mais importa no livro: a comédia, a caracterização e um amor intenso pelas épocas maiores da literatura inglesa. Para além de Woolf, não consigo pensar em qualquer outro ou qualquer outra romancista forte que centre tudo num tão extraordinário amor pela leitura.

A religião (é este o termo mais adequado) de Woolf era o esteticismo pateriano: a adoração da arte. Na minha qualidade de acólito tardio dessa fé em declínio, sou necessariamente fiel à ficção e à crítica literária de Woolf e, por isso, estou disposto a pegar em armas contra as suas seguidoras feministas, porque julgo que elas compreenderam mal a sua profetisa. Com certeza que Woolf queria vê-las a lutar pelos direitos delas, mas não através da desvalorização do estético na aliança espúria que celebram com pseudomarxistas

A Serpente Emplumada, tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994).

Canguru, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994).

O Arco-Íris, tradução de Maria Carlota Pracana (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994). *Mulheres Apaixonadas*, tradução de Lucília Rodrigues (Círculo de Leitores, Lisboa, 1995).

acadêmicos, franceses parodiadores de filósofos e adversários multiculturais de todos e quaisquer padrões intelectuais. Por um quarto que seja seu Woolf não quis dizer um departamento acadêmico que seja seu, mas, sim, um contexto em que elas a poderiam emular escrevendo uma ficção digna de Sterne e Austen, bem como uma crítica literária ao nível da crítica de Hazlitt e Pater. Woolf, a admiradora da prosa de Sir Thomas Browne, teria sofrido imenso se deparasse com os manifestos daquelas que nos garantem que escrevem em seu nome. Sendo ela própria o último dos grandes estetas, Woolf tem sido tragada por puritanas impiedosas para quem o belo na literatura é unicamente uma outra versão da indústria de cosméticos.

Acerca de Shelley – cujo espírito paira sobre a sua obra, particularmente em *As Ondas* –, Woolf observou uma vez que «o combate dele, valoroso como é, parece ser com monstros que estão ligeiramente ultrapassados e que, por isso, são um pouco ridículos». Isto também parece ser verdadeiro para o combate de Woolf: onde se encontram aqueles patriarcas edwardianos e georgianos contra quem ela lutou? Ao nos aproximarmos do milênio fomos abandonados pelos monstros do patriarcado, embora as críticas literárias feministas continuem a fazer tudo o que está ao seu alcance para os convocar. Porém, a grandeza de Shelley, como Woolf bem viu, prevaleceu como «um estado do ser». A romancista lírica, tal como o poeta lírico, subsistem hoje como aqueles que re-imaginam determinados momentos extraordinários do ser: «um espaço de pura calma, de uma serenidade intensa e tranquila».

A busca levada a cabo por Woolf para alcançar esse espaço tinha mais a ver com Pater que com Shelley, mais que não seja por o elemento erótico contido nessa busca ser tão reduzido. A imagem da união heterossexual nunca abandonou Shelley, embora se tivesse tornado demoníaca no seu poema de morte, aquele que ironicamente tinha por título «O Triunfo da Vida». Woolf é pateriana ou romântica tardia, com o impulso erótico largamente traduzido num esteticismo sublimador. O seu feminismo não pode, mais uma vez, ser separado do seu esteticismo; talvez devêssemos aprender a falar do seu «feminismo contemplativo», que é realmente uma posição metafórica. A liberdade que ela procura é ao mesmo tempo visionária e prática, e está dependente de uma Bloomsbury idealizada, que dificilmente é passível de tradução em termos americanos contemporâneos.

A edição americana da Penguin em que eu li *Orlando* pela primeira vez, no Outono de 1946, começa por dizer na contracapa que «não existe nenhum outro escritor que tenha nascido numa atmosfera mais ditosa». Woolf, tal como as suas seguidoras feministas, não estaria de acordo com tal julgamento, mas ele contém, mesmo assim, uma considerável dose de verdade. O desenvolvimento de Woolf não foi retardado por ter John Ruskin, Thomas Hardy, George Meredith e Robert Louis Stevenson desfilando pela casa de seu pai, ou por contar com os Darwins e os Stracheys entre os seus parentes.

E embora os seus textos polémicos insistam no contrário, a intrincadamente organizada Virginia Stephen teria falhado ainda mais vezes e mais completamente em Cambridge e Oxford, e não teria aí recebido a educação literária que lhe foi proporcionada pela biblioteca de seu pai e por tutores tão competentes quanto a irmã de Walter Pater.

O pai, Leslie Stephen, não foi o ogre patriarcal retratado pelo ressentimento dela – embora não se tenha conhecimento deste facto através da leitura de muitas das nossas actuais estudiosas feministas. Tenho consciência de que elas não fazem mais do que seguir a própria Virginia Woolf, para quem o pai era um homem egoísta e solitário, que não conseguia superar a consciência que ele próprio tinha do seu fracasso como filósofo. O Leslie Stephen dela é o Mr. Ramsay de *Rumo ao Farol*, um daqueles últimos vitorianos que é mais um avô do que um pai para os seus filhos. Mas a diferença particular de Leslie Stephen em relação à filha centra-se no esteticismo desta e no empirismo e moralismo dele, no seu violento repúdio da posição estética, incluindo um ódio violento pelo grande paladino dessa posição, Walter Pater.

Em reacção contra o seu pai, o esteticismo e o feminismo (continuando a chamar-lhe assim) de Woolf estavam tão fundidos que nunca mais puderam ser separados. Provavelmente, adoptar uma perspectiva irónica é aquilo que hoje em dia mais se justifica quando se contempla o modo como as discípulas de Woolf converteram a cultura puramente literária dela numa *Kulturkampf* política. Esta transformação não pode resultar, na medida em que a profecia mais autêntica de Woolf não foi por ela premeditada. Nenhuma outra pessoa de letras do século xx nos mostra tão claramente que a nossa cultura está condenada a permanecer uma cultura literária na ausência de uma qualquer ideologia que não tenha sido desacreditada. Religião, ciência, filosofia, ideias políticas, movimentos sociais: será que estas são aves vivas que se encontram nas nossas mãos, ou aves mortas, embalsamadas e postas na prateleira? Quando as nossas formas conceptuais nos abandonam, é à literatura que nós voltamos, porque nela a cognição, a percepção e a sensação nunca podem ser postas de parte completamente. A fuga do estético é um outro sintoma, inconsciente mas intencional, do esquecimento do dilema da nossa sociedade, do seu deslizar em direcção a uma nova Idade Teológica. Seja o que for que Woolf tenha recalcado numa altura ou noutra, nunca foi a sua sensibilidade estética que ficou recalçada.

O facto de que os livros são necessariamente acerca de outros livros, e que podem representar a experiência só quando primeiro a encaram como um outro livro, é uma verdade limitada mas real. Algumas obras anulam completamente a limitação: *Dom Quixote* é uma dessas obras, e *Orlando* de Woolf uma outra. O Dom e Orlando são grandes leitores, e é só enquanto tal que se constituem em sucedâneos daqueles leitores obsessivos que são Cervantes e Woolf. Na história vivida, Orlando tem por modelo Vita Sackville-West, por

quem Woolf esteve apaixonada durante algum tempo. Mas Sackville-West era uma ótima jardineira, uma má escritora e de modo nenhum uma leitora genial, como acontecia com Woolf. Como aristocrata, como amante, mesmo como escritor, Orlando é Vita e não Virginia. É como consciência crítica, confrontando a literatura inglesa desde Shakespeare até Thomas Hardy, que Orlando é o incomum leitor comum, o autor do livro dele/dela.

Desde *Dom Quixote* que todos os romances reescrevem a obra magistral de Cervantes, mesmo quando não têm consciência disso. Não me recordo de qualquer referência que Woolf tenha feito a Cervantes, mas isso pouco importa: Orlando é quixotesco, tal como Woolf o era. A comparação com *Dom Quixote* não deixa *Orlando* muito favorecido; mas um romance muito mais ambicioso do que (e tão bem executado quanto) a jovial carta de amor de Woolf a Sackville-West também seria destruído pela comparação. O Dom entrega-se constantemente à meditação, tal como Falstaff; Orlando não faz seguramente tal coisa. Mas esse facto ajuda a colocar Woolf contra Cervantes a fim de ver que ambos os livros pertencem à ordem do jogo de que fala Huizinga¹, a qual eu expus na discussão acerca de *Dom Quixote*. As ironias de *Orlando* são quixotescas: elas decorrem da crítica que a jovialidade organizada² faz da realidade societal e da realidade natural. «Jovialidade organizada» em Woolf e Cervantes, em Orlando e no Dom, é um outro nome para a arte de ler bem ou, no caso de Woolf, para o «feminismo», se assim se quiser. Orlando é um homem, ou antes, um jovem que de repente se transforma em mulher. Ele é também um aristocrata isabelino que, sem mais agitação do que aquela que é causada pela sua mudança sexual, é também praticamente imortal. Orlando tem dezasseis anos quando o encontramos e trinta e seis quando o deixamos, mas esses vinte anos de biografia literária abarcam mais de três séculos de história literária. A ordem do jogo, enquanto dura, triunfa sobre o tempo, e no *Orlando* de Woolf ela perdura sem esforço, o que pode constituir uma das razões por que o único defeito do livro se encontra na sua conclusão demasiado feliz.

O amor, em *Orlando*, é sempre o amor da leitura, mesmo quando se disfarça de amor por uma mulher ou por um homem. O rapaz Orlando é a rapariga Virginia quando é representado no seu papel principal, como leitor:

O gosto pelos livros fora nele precoce. Em criança, várias vezes o haviam surpreendido, à meia-noite, ainda debruçado sobre uma página. Tiravam-lhe a vela, e ele criava pirilampos para o servirem nos seus intentos. Tiravam-lhe os

Acerca do conceito de jogo (*play*) que aqui ocorre, veja-se a nota da p. 139.

«Jovialidade organizada» corresponde a *organized playfulness*. A dificuldade de uma tradução de *play(fulness)* que se mantenha fiel ao pensamento de Bloom aconselha, mais uma vez, a remeter o leitor para a nota da p. 139.

pirilampos, e por pouco não incendiava a casa com um morrão. Para resumirmos o caso em poucas palavras, deixando ao romancista o cuidado de alisar e espraiair em todas as suas implicações a seda que assim comprimimos numa casca de noz, diremos que o nosso fidalgo padecia de amor pela literatura.

Orlando, tal como Woolf (e bastante ao contrário de Vita Sackville-West), é uma daquelas pessoas que substituem um fantasma por uma realidade erótica. A melhor maneira de se encarar as duas grandes paixões dele/dela – pela inverosímil princesa russa, Sasha, e pelo ainda mais absurdo capitão Marmaduke Bonthrop Shelmerdine – é como sendo projecções solipsistas: há verdadeiramente uma só personagem em *Orlando*. O amor da leitura por parte de Virginia Woolf era ao mesmo tempo o seu autêntico impulso erótico e a sua teologia secular. Nada em *Orlando*, belo como o livro é, se equipara ao parágrafo final de «Como Se Deve Ler Um Livro», que constitui o último ensaio de *The Second Common Reader* [«O Segundo Leitor Comum»]:

Porém, qual é o leitor que lê com uma finalidade em mente, por mais desejável que ela possa ser? Não será que existem certas actividades que nós exercemos porque são boas em si mesmas, e certos prazeres que são por si mesmos definitivos? E não está este entre eles? Pelo menos, eu por vezes sonho que quando despontar o dia do Juízo Final, e os grandes conquistadores e advogados e homens de Estado vierem receber as suas recompensas – as coroas, os louros, os nomes indelevelmente gravados em mármore imperecível –, o Todo-Poderoso virar-se-á para Pedro e dirá, não sem uma certa inveja quando nos vir chegar com os nossos livros debaixo dos braços: «Vê, estes não precisam de recompensa. Nada temos aqui para lhes dar. Ele gostavam da leitura.»

Aquelas três primeiras frases têm sido o meu credo desde que as li na infância, e exorto-as hoje a me darem força e a todos quantos podem ainda congrega-se em torno delas. Elas não excluem a leitura com o fim de conseguir poder, sobre nós próprios ou sobre os outros, mas só através de um prazer que é definitivo, um prazer difícil e autêntico. A inocência de Woolf, tal como a de Blake, é uma inocência organizada, e o sentido que ela tem da leitura não é o mito inocente da leitura, mas o desinteresse que Shakespeare ensina aos seus leitores mais profundos, Woolf incluída. Nas parábolas de Woolf, o Céu não concede qualquer recompensa a fim de se igualar à bem-aventurança do leitor comum, ou àquilo a que o Dr. Johnson chamou o senso comum dos leitores. Não existe, enfim, mais nenhum outro teste para o canónico senão o supremo prazer shakespeariano do desinteresse, a posição de Hamlet no V Acto e a do próprio Shakespeare nos momentos mais elevados dos seus sonetos.

Woolf é autora de obras mais belas do que *Orlando*, mas nenhuma é para ela mais central do que este hino erótico ao prazer da leitura desinteressada.

A fábula da dupla sexualidade é uma parte intrínseca desse prazer, quer em Woolf quer em Shakespeare, quer no pai crítico de Woolf, Walter Pater. A ansiedade sexual bloqueia o prazer profundo da leitura, e para Woolf, mesmo no amor dela por Sackville-West, a ansiedade sexual nunca andava muito longe. Sente-se que para Woolf, tal como para Walt Whitman, o homoerótico, sendo embora o modo natural, era largamente entravado pela intensidade solipsista. Woolf poderia ter dito com Whitman: «Tocar-me a mim em vez de outra pessoa é tudo quanto posso suportar.» Não acreditamos nos arrebatamentos de Orlando, quer com Sasha quer com o capitão, mas somos levados a acreditar na paixão dele/dela por Shakespeare, por Alexander Pope e pela possibilidade de uma nova obra literária. Na verdade, *Orlando* pode muito bem ser a mais longa carta de amor que alguma vez foi escrita, mas está redigida por Woolf para a própria Woolf. Implicitamente, o livro celebra a força preternatural de Woolf como leitora e como escritora. Uma saudável auto-estima, bem merecida por parte de Woolf, encontra o seu escape preciso naquele que é o mais exuberante dos seus romances.

É Orlando um snobe? Em linguagem corrente, isto significaria um «elitista cultural», mas a própria Woolf é autora de um ensaio singelo, intitulado «Eu Sou Snobe?», que leu no Memoir Club, um grupo que se reunia em Bloomsbury, em 1920. A troça que nesse ensaio faz de si mesma afasta a acusação, ao mesmo tempo que escreve uma bela frase em que caracteriza os Stephens: «uma família intelectual, muito nobre de nascimento num sentido livresco». A família de Orlando não é seguramente intelectual, mas há poucas descrições de Orlando tão esclarecedoras quanto «muito nobre de nascimento num sentido livresco». O sentido livresco é o livro; em *Orlando*, ninguém precisa de ir à procura de uma intriga dentro da intriga; não há qualquer relação mãe-filha escondida neste embuste de história. Nem Orlando ama a leitura de maneira diferente após se tornar mulher. É no Orlando feminino que o esteticismo se torna maravilhosamente agressivo e pós-cristão:

O ofício do poeta é, pois, de todos o mais alto, prosseguiu Orlando. As suas palavras alcançam lugares onde as dos outros não chegam. Uma simples cançoneta de Shakespeare faz mais pelo bem dos pobres e dos malvados que todos os pregadores e filantropos do mundo.

Contestável como a última frase tem de ser, é Woolf quem está por detrás dela, com paixão bem como humoristicamente. E que tal se a reescrevêssemos ligeiramente de maneira a adaptá-la ao momento presente? Uma simples cançoneta de Shakespeare faz mais pelo bem dos pobres e dos malvados que todos os marxistas e todas as feministas do mundo.

Orlando não é um texto polémico, mas uma celebração que o declínio cultural transformou numa elegia. É uma defesa da poesia, «meio a rir, meio

a sério», como Woolf observou no seu diário. A facécia que se prolonga por muito tempo constitui em si mesma um género, o qual nunca teve um mestre que rivalizasse com Cervantes – nem mesmo Sterne, que é uma presença efectiva nos romances de Woolf. Dom Quixote é muito mais vasto do que Orlando, e no entanto nem mesmo o Dom consegue fugir de Cervantes, como Falstaff talvez tenha escapado de Shakespeare, e como Orlando, exceptuando a fraca conclusão do livro, se consegue furtar a Woolf. Não sendo Vita nem Virginia, Orlando torna-se a personificação da posição estética, daquilo que significa para o leitor estar apaixonado pela literatura. Dentro em breve, uma tal paixão irá parecer curiosa ou arcaica, e *Orlando* sobreviverá como o monumento dessa paixão – uma sobrevivência que Woolf já tinha em mente: «Porque é uma tarefa árdua, esta de medir o tempo; e nada mais lesto a perturbá-la que o contacto com qualquer uma das artes; talvez seja, pois, de culpar o amor à poesia pelo facto de Orlando ter perdido a sua lista de compras.»

Medir o tempo, tal como acontece em Sterne, é antitético à imaginação e, na conclusão do livro, não se espera que façamos a seguinte pergunta: será que Orlando poderá alguma vez morrer? Neste simulacro de livro, neste feriado da realidade, tudo é xamanístico, e a consciência central exemplifica uma poesia sem morte. Mas o que é que isso pode ser? O romance define astutamente a poesia como uma voz respondendo a uma voz, mas Woolf evita realçar que a segunda voz é a voz dos mortos. Determinada, para variar, a ser condescendente consigo mesma como escritora, Woolf retira da sua história qualquer possibilidade de ocorrência da ansiedade. Ela não sabe, porém, como é que pode haver poesia sem ansiedade, nem nós o sabemos. Shakespeare está presente do princípio ao fim de *Orlando*, e perguntamos a nós próprios como é que ele lá pode estar sem introduzir no romance qualquer coisa de problemático, qualquer coisa a que se deve resistir como autoridade, uma vez que todo o tipo de autoridade, excepto a variedade literária, é posto em causa ou ridicularizado ao longo do livro. A ansiedade de Woolf acerca da autoridade poética de Shakespeare é subtilmente abordada em *Entre os Actos*, mas é evitada em *Orlando*. No entanto, essa evasão pertence ao que eu considerei ser o xamanismo do romance; ela funciona, como quase tudo funciona neste testamento à religião da poesia, para exaltar a sensação e a percepção sobre tudo o resto.

EM WOOLF, o idiossincrático, o contínuo estranhamento da sua melhor ficção, é ainda outro exemplo desta qualidade que é, surpreendentemente, a mais canónica de todas as qualidades literárias. Orlando é diferente de Woolf ao pretensamente transcender a demanda de glória literária, mas um feriado é um feriado, e Woolf era implacável na sua demanda de se juntar a Sterne e Hazlitt, a Austen e ao paradigma oculto, Walter Pater. O esteticismo dela é o seu centro, que se encontra mais ricamente figurado em *Um Quarto*

Que Seja Seu como intimação shakespeariana de que a arte é ela própria natureza: «Talvez a natureza, da sua maneira mais irracional, tenha traçado a tinta invisível nas paredes do espírito um pressentimento que estes grandes artistas confirmam; um esboço que apenas necessita de ser ateado pela chama do génio para se tornar visível.»

A personalidade, para Woolf tal como para Pater, é a mais alta fusão da arte com a natureza, e excede em muito a sociedade como determinação que governa a vida e a obra do escritor. Na conclusão de *Rumo ao Farol*, a pintora Lily Briscoe, fazendo as vezes de Woolf, olha para o seu quadro, acha-o desfocado, e «com súbita intensidade, como se por um segundo o visse com clareza, desenhou uma linha além, no centro. Estava pronto; estava acabado. “Sim”, pensava Lily, depondo o pincel com extrema fadiga, “tive a minha visão”».

Talvez ainda chegue uma altura em que as nossas posições políticas actuais venham a ser por nós consideradas arcaicas e ultrapassadas, e em que a visão de Woolf seja apreendida como aquilo que mais centralmente ela foi: o êxtase do momento privilegiado. Pareceria muito esquisito se hoje em dia falássemos de «as ideias políticas de Walter Pater». Parecerá esquisito nessa altura falar das ideias políticas, em vez da luta agonística [*agon*]¹ de Virginia Woolf.

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

20

Kafka: Paciência Canónica e «Indestrutibilidade»

SE QUISERMOS escolher um só escritor como o mais representativo do nosso século, é muito provável que se acabe a vaguear desesperadamente por entre legiões de desalojados. É provável que venha a existir um século XXII, e que os leitores dessa altura – se por acaso houver leitores no nosso sentido actual – venham a lançar luz sobre o nosso Dante (Kafka?) e o nosso Montaigne (Freud?). Neste livro escolhi nove autores modernos:

Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett, Borges e Pessoa. Não afirmo que sejam os melhores do nosso século; mas eles estão aqui em representação de todos os outros para quem poderia ser racionalmente assegurado um estatuto canónico.

Com excepção de Neruda e Pessoa, os poetas da era não se encontram aqui: Yeats, Rilke, Valéry, Trakl, Stevens, Eliot, Montale, Mandelstam, Lorca, Vallejo, Hart Crane, e tantos outros. Eu próprio gostaria mais de ler poemas em vez de romances e peças, mas parece ser bastante claro que até mesmo Yeats, Rilke e Stevens expressam menos completamente a Idade do que Proust, Joyce e Kafka o fazem. W. H. Auden achava que Kafka era o espírito peculiar do nosso tempo. Seguramente que o termo «kafkiano» adquiriu um sentido inquietadoramente estranho ¹ para muitos de nós, e talvez se tenha tornado

«Inquietadoramente estranho» corresponde ao termo inglês *uncanny*. Neste contexto, tal como tem acontecido variadíssimas vezes, creio que se justifica esta tradução. Ela remete, no entanto, para o que Bloom afirma já a seguir sobre Freud e o termo alemão *das Unheimliche* por ele utilizado. Veja-se, por isso, a nota 1 da p. 438.

um termo universal para aquilo a que Freud chamou «o ameaçadoramente estranho¹», isto é, algo que nos é absolutamente familiar e, ao mesmo tempo, também estranho e afastado de nós. De uma perspectiva puramente literária, esta é a Idade de Kafka, mais ainda do que a Idade de Freud. Freud, seguindo astuciosamente Shakespeare, deu-nos o nosso mapa da mente, mas Kafka fez-nos saber que não devíamos acalentar qualquer esperança de utilizar esse mapa para nos salvarmos, nem mesmo de nós próprios.

Para demonstrar o lugar central de Kafka no cânone deste século deve-se percorrer extensamente os seus escritos, pois nenhum género que ele tenha experimentado contém aquilo que lhe é mais essencial. Kafka é um grande aforista, mas não um puro contador de histórias, excepto em fragmentos e nos contos muito breves a que chamamos parábolas. As suas narrativas mais longas – *América*, *O Processo*, e até mesmo *O Castelo* – são melhores em partes que como obras completas; e as suas histórias mais longas, mesmo *A Metamorfose*, começam com mais vivacidade do que aquela com que tendem a acabar. Para além dos seus aforismos e parábolas, o que há de mais forte nas fantasias de Kafka é constituído por contos curtos ou fragmentos, fragmentos notavelmente substanciais como «O Cavaleiro da Selha», «Um Médico de Aldeia», «O Caçador Gracus» e «A Grande Muralha da China»². Os seus diários são preferíveis às cartas, mesmo as suas cartas a Milena Jesenska, pois poucos amantes mais catastróficos do que Kafka terão alguma vez existido, mesmo na ficção do seu discípulo Philip Roth. Freud, que foi rejeitado por Kafka como «o Rashi das ansiedades judaicas contemporâneas», teria arquitectado uma vingança invulgar se tivesse lido e analisado as cartas de amor de Kafka, que podem muito bem ser as mais ansiosas que alguma vez foram

«O ameaçadoramente estranho» corresponde ao inglês *the uncanny* que, por sua vez, tenta ser a tradução daquilo a que Freud chamou *das Unheimliche*. É praticamente impossível encontrar uma correspondência fiel na língua portuguesa para o termo alemão. Sigo aqui, em parte, a versão portuguesa do texto famoso de Freud com aquele título («O sentimento de algo ameaçadoramente estranho», in *Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994).

«Ameaçadoramente estranho» é a opção dos tradutores portugueses. No entanto, no prefácio ao volume referido, José Gabriel Pereira Bastos refere-se ao mesmo conceito em termos de «inquieta-doramente estranho». Ambas as traduções são legítimas, manifestando, aliás, a dificuldade de uma correspondência exacta para a noção freudiana do *Unheimliche* alemão. Tenho para mim que esta última versão está mais perto do espírito com que Harold Bloom, no domínio da literatura e da crítica literária, utiliza o termo inglês *uncanny*. Ambas as versões constam da minha tradução, embora «inquieta-doramente estranho» surja com mais frequência.

Com excepção do primeiro título sigo as seguintes versões: «Um Médico de Aldeia» e «O Caçador Gracus», incluídos em *Os Melhores Contos de Kafka*, com tradução de A. Serra Lopes e prefácio de Armando Ventura Ferreira (Arcádia, Lisboa, 1962); «A Grande Muralha da China», tradução de Maria de Fátima Fonseca (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1976).

escritas. Para se conhecer o eu profundo do génio literário canónico da nossa Idade é preciso captá-lo onde ele espera ser mais objectivo e impessoal, vã como essa esperança tem de ser.

Conhecer o eu mais profundo, em vez da psique fragmentada, era o modo muito individual da negatividade de Kafka, apropriado a um escritor cujos lemas incluíam «Psicologia, nunca mais!» e «A psicologia é impaciência». A impaciência, teimava Kafka, era o maior pecado, que englobava todos os outros. Porém, nunca consigo ler Kafka sem pensar no meu apotegma favorito: «Durmam mais depressa! Precisamos das almofadas», que é a essência da impaciência judaica. Javé não é um Deus paciente, pelo menos não o é na escritora J, e talvez Kafka, um autodeclarado novo cabalista, assumisse como a sua secreta demanda teúrgica o projecto de tornar o Deus dos judeus uma pessoa mais paciente. As *Conversations with Kafka* de Gustav Janouch, que merecem pouco crédito apesar de captarem convincentemente as inflexões que também escutamos nos escritos de Kafka, demonstram aquilo a que alguns chamam o gnosticismo judaico de Kafka, que está também patente em Gershom Scholem e Walter Benjamin, ambos profundamente influenciados por Kafka. Esse gnosticismo, tal como qualquer outro, é impaciente com o tempo, mas nos seus escritos e nas suas conversas Kafka sempre aconselhou a paciência acima de tudo.

Paradoxos é aquilo que os leitores de Kafka esperam dele, mas um gnosticismo paciente é mais do que um paradoxo. Por definição, a gnose é um conhecimento sem tempo, tanto do eu dentro do eu como do Deus exterior cuja centelha permanece nesse eu mais interior. A paciência pode ser o caminho prático para a gnose, como o era claramente para Kafka, mas tem pouco a ver com a abrupta negatividade de qualquer gnosticismo, seja ele qual for. Há uma pista para este dilema, designadamente a de que a paciência, que é o modo de conhecimento de Kafka, não conduziu às suas negações dualistas ou à sua nova Cabala. Se bem que nós tenhamos tendência a relacionar ou a aliar toda a gnose ao gnosticismo, Kafka manteve-os separados. A gnose chama ele «paciência», e «o negativo» ao gnosticismo; o primeiro é infinitamente lento, o segundo espantosamente rápido, pois dá conta de um dualismo que Kafka descobre como existindo no coração de tudo e todos. A «paciência» kafkiana descobre algo muito diferente:

Não é necessário saíres de casa. Fica à mesa e escuta. Não escutes sequer, espera. Não esperes sequer, fica completamente quieto e só. O mundo oferecer-se-á para que o desmascares, não lhe resta outra coisa. Arrebatado, contorcer-se-á perante ti¹.

Sigo aqui a versão da autoria de Cristina Terra Mota, in *Kafka: Considerações sobre o Pecado, o Sofrimento, a Esperança e o Verdadeiro Caminho* (Hiena Editora, Lisboa, 1994, 3.ª edição).

«O mundo não pode ser espoliado das suas vitórias», enquanto Kafka não procura qualquer vitória para si mesmo. No entanto, ele não conhece a derrota, «porque nada ainda aconteceu». Se se está convencido de que nada ainda aconteceu, então não se pode estar mais longe da tradição judaica. A memória judaica é como o recalçamento freudiano: tudo já aconteceu, e nada de novo poderá alguma vez existir. Apesar do medo do seu próprio romance de família, Kafka resolveu escrever como se «nada tivesse alguma vez acontecido». Para os judeus, o principal acontecimento foi a Aliança de Abraão e, para Kafka, Abraão é uma figura de quem se deve desconfiar. Talvez o papel de Abraão como herói de *Temor e Tremor*, de Kierkegaard tenha levado Kafka às suas reflexões negativas. Estas são, seguramente, antitéticas às tradições judaica e cristã:

Mas veja-se um outro Abraão. Aquele que queria executar o sacrifício de uma maneira completamente certa e que, no geral, tinha uma consciência correcta de toda a questão, mas que não conseguia acreditar que fosse ele o predestinado, ele, um velho feio, mais o miúdo andrajoso que era seu filho. Não lhe falta uma fé verdadeira; ele tem essa fé, mas só conseguia levar a cabo o sacrifício com o espírito mais apropriado se pudesse acreditar que era ele o predestinado. Ele receia que, após se pôr a caminho como Abraão com o seu filho, com o decorrer das coisas se venha a transformar em Dom Quixote.

Segundo modos obscuros, este Abraão é o precursor quixotesco de Kafka. Em termos de influência literária, Goethe foi o Abraão de quem Kafka se esquivou, mas, em termos espirituais, a Lei ou judaísmo positivo encarnava-se em Abraão. Pondo de parte a Lei a favor do seu próprio Negativo, Kafka também abandonou um Abraão que havia interpretado mal o mundo:

Abraão é vítima da seguinte ilusão: não suporta a uniformidade deste mundo. Contudo, o mundo é conhecido por ser invulgarmente variado, o que pode ser confirmado em qualquer altura se agarrarmos num punhado de mundo e o virmos com atenção. Por isso, esta queixa acerca da uniformidade do mundo é, de facto, uma queixa acerca de não se ter misturado de um modo suficientemente profundo com a diversidade do mundo.

Kafka era um ironista demasiado inteligente para acreditar que tanto a sua arte como a sua vida se misturavam de um modo suficientemente profundo com a diversidade do mundo. A sua oblíqua revolta contra Abraão é um protesto contra o seu próprio eu e as suas evasões, incluindo as suas evasões do judaísmo e da principal tradição literária da língua alemã a partir de Goethe. A palavra de Kafka para evasão era «paciência», um tropo preparatório ou uma metáfora para a prática da sua arte como escritor. Essa arte, mais do

que o trabalho de qualquer outro escritor com poderes comparáveis, existe numa tensão dialéctica com a possibilidade do comentário. Joyce encontra-se no extremo oposto: ele aceita a interpretação e presta-se a guiá-la. Beckett – que teve a ousadia e o génio de combinar Joyce, Proust e Kafka – assemelha-se mais a Kafka do que a Joyce ou Proust nessa relação com o comentário; mas Kafka ensombra menos o autor de *Murphy*, *Molloy* e *Watt* do que o faziam Joyce e Proust.

A crítica é derrotada por Kafka sempre que cai na armadilha que ele invariavelmente arma à interpretação directa: a armadilha da sua evasão ideossincrática da interpretabilidade. No seu tipo de ironia, cada figura que ele nos dá é e não é aquilo que podia parecer que era. É assim que na história tardia intitulada «Investigações de Um Cão¹» – que alcança um clímax extraordinário quando um belo cão de caça aparece ao narrador, que é um pobre cão que jaz no chão encharcado no seu próprio sangue e vômito – nós somos incapazes de interpretar quem o cão de caça é exactamente, ou aquilo que representa. Pelo menos um distinto comentador de Kafka teve a audácia de afirmar que o belo cão de caça é Deus, mas, tal como todas as identificações críticas do divino que se introduzem na obra de Kafka, também esta é vítima de outra ironia kafiiana. Pode-se afirmar com segurança que nas histórias e nos romances de Kafka não existem sugestões, para já não falar de representações da divindade. Há uma grande abundância de demónios mascarados de anjos e deuses, e há animais enigmáticos (e criações com a forma de animais), mas Deus está sempre noutra sítio, lá longe no abismo insondável, ou então a dormir, ou talvez morto. Fantasista de génio quase único, Kafka é um autor romanesco² e de modo nenhum um escritor religioso. Nem mesmo é o judeu gnóstico ou o cabalista das fantasias de Scholem e Benjamin, porque não tem esperança, nem para ele nem para nós.

Tudo o que parece ser transcendente em Kafka é, na verdade, uma irrisão, mas é-o de uma maneira estranha; é uma irrisão que emana de uma grande doçura de espírito. Embora venerasse Flaubert, Kafka possuía uma sensibilidade muito mais cortês do que a do criador de Ema Bovary. No entanto, as suas narrativas, longas e curtas, são quase invariavelmente duras nos seus acontecimentos, tonalidades e situações. O terrível está para acontecer. A essência de Kafka pode ser transmitida em muitas passagens, e uma delas é a sua famosa carta à extraordinária Milena. Angustiosas como são frequentemente as cartas de Kafka, elas encontram-se entre as mais eloquentes do nosso século (utilizo aqui a tradução inglesa de Philip Boehm):

«Investigações de Um Cão.» Sigo a versão da autoria de Frederico Montenegro, in *Três Novelistas Contemporâneos: Kafka, Beckett, Musil* (Editorial Presença, Lisboa, 1966).

«Autor romanesco» corresponde ao inglês *romance author*. Para mais esclarecimentos acerca da noção de *romance*, veja-se a nota da p. 130.

Há muito que lhe não escrevo, Frau Milena, e mesmo hoje estou a escrever só em consequência de um incidente. Não tenho de me desculpar pelo meu silêncio, pois bem sabe como detesto cartas. Todas as desgraças da minha vida – não o afirmo para me queixar, mas sim para daí retirar uma lição de interesse mais geral – resultam, digamos, de cartas ou da possibilidade de as escrever. Nunca fui, por assim dizer, enganado pelos homens, mas pelas cartas sempre; e, na realidade, não só pelas de outras pessoas, mas pelas minhas. No que me diz respeito, há aqui um desgosto pessoal sobre o qual nada mais direi, mas há também uma desgraça geral. A grande facilidade de escrever cartas deve ter introduzido no mundo – do ponto de vista puramente teórico – uma terrível desintegração das almas. É, de facto, uma relação com fantasmas, não só com o fantasma do destinatário, mas também com o nosso próprio fantasma, o qual cresce entre as linhas da carta que se escreve e, sobretudo, numa sequência de cartas onde uma corrobora a outra e a refere como testemunha. Como poderá ter surgido a ideia de que as pessoas conseguem comunicar umas com as outras através de uma carta? Pode-se pensar numa pessoa distante, pode-se ir ter com uma pessoa que esteja próxima – tudo o mais está para além da força humana. Escrever cartas significa despirmo-nos diante dos fantasmas, e eles aguardam avidamente este gesto. Beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas bebem-nos pelo caminho. É graças a este alimento abundante que eles se multiplicam enormemente. A humanidade sente-o, e luta contra ele; e para tentar eliminar o mais possível o elemento fantasmático entre as pessoas e criar uma comunicação natural, restaurando a paz das almas, inventou o caminho-de-ferro, o automóvel, o avião. Mas isso já não serve de nada, pois estas são, evidentemente, invenções feitas no momento da queda. O adversário é de tal maneira mais calmo e mais forte: depois do serviço postal, ele inventou o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fios. Os fantasmas não morrerão à fome, mas nós, nós pereceremos¹.

É difícil conceber frases mais eloquentes do que «Beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas bebem-nos pelo caminho» ou «Os fantasmas não morrerão à fome, mas nós, nós pereceremos».

A atitude de Kafka para com a sua própria condição de judeu é talvez o maior dos seus paradoxos. Nas cartas a Milena, existem alguns vestígios infelizes de uma auto-aversão judaica, mas eles são bastante explicáveis e, no pior dos casos, são irritantes à superfície. Segundo modos infinitamente complexos, quase tudo quanto Kafka escreveu se engrena na sua relação com os judeus e as tradições judaicas. Deve-se ter sempre uma clara consciência

A minha tradução desta carta de Kafka não é inteiramente coincidente com a versão inglesa utilizada (e referida) por Harold Bloom, pois decidi cotejar (e conjugar) essa versão com a versão francesa da autoria de Alexandre Vialate, in *Lettres à Milena* (Gallimard, Paris, 1956).

deste facto, mais que não seja porque muitas vezes ele não é referido. Kafka, uma sensibilidade religiosa de génio invulgar, não acreditava em Deus, nem mesmo no Deus infinitamente remoto dos gnósticos. Ele partilha esta descrença com Freud, Woolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges, Pessoa e Neruda – as outras figuras canónicas que eu selecionei da nossa Idade –, mas ninguém encontraria neste grupo algo semelhante às preocupações espirituais de Kafka, nem mesmo em Beckett, que foi influenciado por Kafka.

Heine, o maior escritor judeu de língua alemã antes de Kafka, afirmou que o nome de Deus era Aristófanes, uma observação que foi explorada admiravelmente por Philip Roth em *Operação Shylock*. Heine era um crente atormentado; Kafka, que não era crente, não deu um nome a Deus, mas, se os serviços do Tribunal e do Castelo de Kafka tiverem um deus, ele pode muito bem ser Aristófanes.

Kafka fala em nome de e para aqueles leitores, gentios ou judeus, que se afastam de Freud quando recusam considerar a religião como ilusão, mas que concordam com Kafka quanto ao facto de terem nascido demasiado tarde para declararem a validade que para eles próprios têm as tradições cristã e judaica. Kafka não sabia se ele próprio era um fim ou um começo, nem nós o sabemos. Um dos mais bem informados estudiosos de Kafka, Ritchie Robertson, observa judiciosamente que para o autor de *O Castelo* «a imagística da religião é válida como expressão do impulso religioso, mas equívoca enquanto interpretação deste impulso». Dado que Kafka evita interpretar o impulso e não ratifica nenhuma das interpretações aceites, o leitor é abandonado às representações kafkianas do impulso, que por vezes seguem imagens familiares, e por vezes as abandonam. Isto faz com que se torne bastante importante que aprendamos exactamente qual era a posição do próprio Kafka, até ao ponto, claro, em que ele nos permite fazer tal coisa.

Concordo com Robertson quanto ao ponto de partida: os textos cruciais são os aforismos compostos em 1917-18, que hoje estão mais imediatamente disponíveis em inglês como *The Blue Octavo Notebooks* (1991, com tradução de Ernst Kaiser e Eithne Wilkins). Nietzsche, um aforista tão poderoso quanto Emerson, Kierkegaard e Kafka, denunciou a confiança depositada na escrita aforística como sendo uma espécie de decadência. A obra mais poderosa de Nietzsche pode muito bem ser *A Genealogia da Moral*, constituída por três ensaios rigorosamente argumentados – mas até mesmo eles é aos aforismos que vão buscar muita da sua força –, enquanto a ficção rapsódica de *Assim Falava Zaratustra* é hoje em dia ilegível. O resto em Nietzsche é aforismo, e ainda bem que assim acontece. Kafka é um cruzamento altamente original de um aforista com um contador de parábolas, estranhamente aparentado com Wittgenstein, bem como com Schopenhauer e Nietzsche. Por detrás de todos eles está Goethe no seu papel de escritor de sabedoria, com o Heine aristofânico a acrescentar uma nota de cepticismo judaico, que acabou por desembo-

car em Kafka. Mas Kafka não deve ser apelidado de judeu qualquer coisa, seja esse qualquer coisa céptico, gnóstico ou herético. Ele era, tal como afirmou, um final judaico ou um começo judaico, talvez ambos.

Apesar de todas as suas recusas e belas evasões, Kafka é muito simplesmente escrita judaica, mais ainda do que Freud pode ser considerado ser. Certa vez pensei que isto acontecera graças à força da usurpação: Kafka e Freud a redefinirem a escrita judaica através das suas forças rivais, porque, retrospectivamente, eles se tinham tornado para nós em escrita judaica. Mas essa perspectiva, embora exemplifique os caprichos do canónico, menospreza as incessantes preocupações judaicas de Freud e Kafka, que se tornaram ambos Rashis das ansiedades judaicas contemporâneas. A negação freudiana e kafiiana, como escrevi antes, difere profundamente da negação hegeliana ao aceitar a primazia dos factos. A filosofia idealista, por mais dialéctica que possa ser, não se adapta ao respeito judaico pelo literal. Apesar do seu poder de fantasia, Kafka é tão empírico quanto Freud ou Beckett. A condição judaica de marginalidade exposta está, em quase tudo, muito próxima da de Kafka; encontramos-a em «A Grande Muralha da China», que podia muito bem ter por título «A Torre de Babel», e deparamos com ela quando menos se espera, designadamente nas fábulas de animais.

Será que há algo fundamentalmente judaico em ou acerca da indubitável autoridade espiritual de Kafka? Concordo com Ritchie Robertson, que, em Kafka, o centro espiritual é o seu conceito de «indestrutibilidade», se bem que, ao contrário de Robertson, eu o considere mais idiossincrático e menos dentro do espírito da Idade. Eis aqui um conjunto dos aforismos cruciais que se debruçam sobre «o indestrutível»:

Acreditar significa libertar o elemento indestrutível em cada um de nós ou, mais exactamente, ser indestrutível ou, mais exactamente, ser.

O homem não consegue viver sem uma confiança constante em qualquer coisa de indestrutível, sendo que tanto a coisa indestrutível como a confiança podem permanecer constantemente ocultas para ele. Uma expressão possível desse permanecer oculto é a fé num Deus pessoal.

O indestrutível é um só. Cada homem é-o e, ao mesmo tempo, é comum a todos eles. Daí a extraordinária e inseparável união entre os homens.

Se aquilo que terá sido destruído no paraíso era passível de ser destruído, então não era uma coisa essencial. Se, no entanto, era indestrutível, então vivemos numa crença errada¹.

Sigo aqui a versão de Cristina Terra Mota indicada atrás.

Acreditar é ser, porque há algo no ser mais profundo que não pode ser destruído. Mas acreditar é uma redundância, porque um deus pessoal é só uma metáfora para o sentido que se tem da indestrutibilidade, um sentido que nos unifica apesar de nós próprios. Também não caímos, ou não perdemos uma imortalidade prática, uma vez que, no nosso ser essencial, permanecemos indestrutíveis. Será isto unicamente uma outra exaltação da vontade de viver de Shopenhauer como a coisa-em-si, aparentada ao Eros de Freud, ou será que Kafka está a apontar para algo mais propriamente subtil e evasivo? Ao seguir a pista da relação muito difusa que Kafka estabelece com a Cabala, Robertson descobre uma versão do *tikkun* de Isaac Luria, a restituição dos vasos partidos do nosso ser, neste aforismo kaffiano:

Não há mais nada, senão um mundo espiritual. Aquilo a que chamamos mundo sensível é o mal no mundo espiritual, e aquilo a que chamamos mau é apenas uma necessidade da nossa eterna evolução¹.

Isto situa-se algures entre a Cabala luriana e o grande vitalista místico alemão Meister Eckhart. O que me toca é a surpresa que eu sinto perante todos os aforismos maiores contidos em *The Blue Octavo Notebooks*: como é que Kafka, entre todos os meditadores espirituais, soa tão cheio de esperança? A resposta evidente é que nele não há tal coisa, pois, conforme afirmou uma vez a Max Brod, há bastante esperança para Deus, *mas não para nós*. A esperança pertence à consciência, que é destrutível, não ao ser indestrutível. Não se podem contar histórias acerca do ser, por mais curtas que elas sejam, nem mesmo quando se é o conde Leão Tolstói, que chegou muito perto disso em *Hadji Murade*, no qual o herói quase funde o seu ser e a sua consciência. Nós adoptámos Kafka como o escritor mais canónico do nosso século porque todos nós epitomizamos a cisão entre o ser e a consciência, que constitui o verdadeiro tema dele – um tema que ele identificou com o ser-se judeu ou, pelo menos, como sendo-se um judeu particularmente expatriado e cativo.

Quando a mesma cisão aparece em Beckett, sentimos que a sua raiz profunda é mais cartesiana do que freudiana, ao contrário do que parece acontecer em Kafka. O dualismo judaico é uma espécie de oximoro – se por «judaico» se entender o judaísmo ou a tradição normativa que é por ele animada, a qual palpita, por mais irregularmente que seja, em Freud e em Kafka. Freud não conhece certamente a existência em nós de um «indestrutível», pois a vontade de viver acaba por nele esmorecer. E, no entanto, tal como Nietzsche e Kafka, Freud acredita que um eu mais interior pode ser fortalecido, que Eros pode ser fortificado contra o impulso de morte. Para Freud, a consciência é tão falsa e tão erradamente esperançosa quanto o é em Nietzsche e em

Kafka. Embora Freud recuse o conceito místico do ser (ele rejeita-o como «o sentido oceânico»), é com nobreza e desespero que ele o substitui pela sua própria amistosa autoridade, e nos oferece uma cura para a falsa consciência. Kafka recusa toda e qualquer autoridade (incluindo a de Freud), e não oferece a si mesmo, nem a nós, qualquer cura. Contudo, ele fala pelo ser, pelo indestrutível, de um modo que tem toda a probabilidade de ser puramente judaico, uma negação judaica:

Não trouxe comigo nada do que a vida exige, tanto quanto sei, mas tão-só a fraqueza humana universal. Com isto – neste aspecto é uma força gigantesca – absorvi vigorosamente o elemento negativo da época em que vivo, uma época que, é claro, me é muito chegada, e contra a qual eu não tenho o direito de lutar, mas antes, digamos assim, o direito de representar. A pouca quantidade do que é positivo, e também do extremo negativo, que se vira no positivo, constituem algo que eu não herdei. Não fui guiado para a vida pela mão do cristianismo – hoje em dia notoriamente frouxo e débil –, ao contrário de Kierkegaard, e não me agarrei à bainha do xaile judaico das orações – hoje em dia afastando-se velozmente de nós –, ao contrário dos sionistas. Eu sou um fim ou um início.

O «extremo negativo, que se vira no positivo», tem de ser uma típica teologia negativa, quer ela seja gnóstica, cristã ou cabalista herética (como em Natan de Gaza, o profeta do falso Messias, Sabbatei Zevi). O negativo de Kafka é mais subtil e mais gradativo, em consonância com o espírito da Idade. De maneira a dar uma ideia tanto dos seus contornos como da sua atmosfera de choque, podemos segui-lo numa das obras-primas de Kafka, a história breve intitulada «Um Médico de Aldeia» (1917; utilizo a tradução inglesa de J. A. Underwood). É espantosa a rudeza desta narrativa na primeira pessoa; a maior parte é contada no presente do indicativo, embora a sua abertura sugira uma anedota passada. Obrigado a fazer uma visita urgente a alguém perigosamente doente e que vive a dez milhas de distância, debaixo de um agreste tempo invernos, o médico de aldeia vê-se sem cavalo ou, pelo menos, é isso que julga. De um modo ameaçadoramente estranho, um chiqueiro de porcos existente na quinta do médico, mas que estava abandonado, abre-se revelando um palafrenero brutal e animalesco, bem como dois cavalos extraordinários e poderosos. O palafrenero, mesmo antes de os aparelhar à carroça do médico, faz uma primeira investida contra Rosa, a criada do médico, mordendo-lhe selvaticamente a face. Enquanto o médico é levado, meio involuntariamente, pelos cavalos gigantes, o palafrenero rebenta com a porta da casa para consumir a violação da aterrorizada Rosa, cujo nome virá a surgir mais tarde para descrever a ferida com que o médico se irá confrontar em breve, mas que não pode ter esperanças de curar. O doente, um rapaz do campo, não é menos

ameaçadoramente estranho e desagradável do que a sua ferida. A irrealidade está por toda a parte; os camponeses despem o médico, cantam-lhe ameaças e baixam-no, despido, até à cama do rapaz. Deixado sozinho com o seu doente, o médico, após ter sido ameaçado pelo rapaz, foge montado num cavalo, com o outro cavalo, a carroça e as suas roupas acompanhando-o desordenadamente, mas agora com uma terrível lentidão, se comparada com a rapidez preternatural da jornada que está a decorrer:

Assim, não volto a casa nunca mais; a minha florescente clientela está perdida. Um sucessor roubar-me-á, mas inutilmente porque não poderá substituir-me; em minha casa o medonho palafrenero ceva as suas iras; a sua vítima é Rosa e prefiro não pensar nisso. Nu, exposto ao frio desta idade inditosa, com uma carruagem terrestre e cavalos sobrenaturais cá vou eu, homem envelhecido, rodando. O meu abafo de peles vai-se arrastando atrás da carruagem e nem um destes canalhas dos doentes mexerá um dedo. Enganado! Enganado! Bastou ter obedecido uma vez erradamente ao apelo da campainha da noite! É irreparável, para todo o sempre¹.

Tal como acontece com outros protagonistas kafkianos – o cavaleiro da selha, o caçador Gracus, e acima de tudo o agrimensor K. –, o médico de aldeia acaba por ficar nem vivo nem morto, nem num verdadeiro movimento com alguma finalidade, nem em estase. As expectativas – deles e nossas – são frustradas pelo literal, pelo domínio dos factos. Não sabemos se Kafka está ou não a alegorizar a condição dos judeus no seu tempo e lugar, ou a sua própria condição de escritor. Seja como for, percebemos que Kafka consegue afirmar o seu próprio modo de cognição: cognitivamente, há um escape ao recalçamento, e o destino do médico de aldeia é exemplar à maneira judaica, ou estabelece alguma relação com o custo empírico da confirmação de Kafka como autor.

Intelectualmente, estas identificações são possíveis, até mesmo sugestivas, mas emocionalmente elas não transportam consigo qualquer convicção. Há uma misteriosa falta de sentimento no destino do médico de aldeia, e mesmo em toda a sua história. O recalçamento subsiste no que diz respeito à transferência do leitor; ninguém, em parte nenhuma de Kafka, é amável ou simpático ou, pelo menos, nem mais nem menos amável do que qualquer outra pessoa em Kafka. Enquanto forma de pensamento, o dilema do médico de aldeia pode ser assimilado ao nosso próprio dilema, mas é-nos negado nutrir por ele um sentimento de simpatia humana. Aquilo que lhe acontece é simultaneamente fantástico e inevitável. De maneira transmutada, poderia

Na tradução deste excerto de «Um Médico de Aldeia» sigo a versão de A. Serra Lopes já referida na nota 2 da p. 438.

acontecer-nos a nós (e às vezes acontece), mas ninguém partilha o nosso *pathos*, tal como nós não podemos partilhar o dele. O começo arbitrário – termos erradamente obedecido uma vez ao apelo da campanha da noite – tem consequências teleológicas numa narrativa de um eterno presente do indicativo, e não há hipótese de remissão. A categoria do «kafkiano» constitui uma forma nova daquilo que outrora se designava por «grotesco» literário, e vem ao nosso encontro tanto na vida como na literatura. Como história, «Um Médico de Aldeia» tem algo que está perto de uma força demoníaca, e recorda-nos que o autenticamente demoníaco, ou o inquietadoramente estranho, consegue sempre o estatuto canónico. Nietzsche insistia no facto de que só a dor garantia que algo se tornasse memorável. Em termos literários, isto traduz-se no efeito de choque que perdura em «Um Médico de Aldeia», onde a dor se centra na ausência de sentimento. O dom mais peculiar e original de Kafka está em que as suas histórias parecem ter regressado do nosso esquecimento, deixando-nos sempre com a impressão de que continuamos a esquecer aquilo que sentimos na altura em que experimentámos estes estranhamentos.

À MEDIDA QUE turbilhonamos em direcção ao milénio e à probabilidade de ficarmos submersos numa nova Idade Teocrática, Kafka, quase setenta anos após a sua morte, parece ser mais do que nunca o escritor central da Idade Caótica de que falava Vico. *O Processo* e *O Castelo* não estão com certeza nada perto da eminência estética de *Em busca do Tempo Perdido*, ou de *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Mas o melhor do que há de fragmentário em Kafka – histórias, parábolas, aforismos – vai além de Proust e Joyce ao nos armar com uma espiritualidade de maneira nenhuma dependente da crença ou da ideologia. Para Proust e Joyce não há indestrutíveis, tal como não havia para Flaubert ou Henry James, todos eles príncipes do próprio romance, e igualmente celebrantes da percepção e da sensação como Walter Pater havia sido. Se há um mistério acerca de Kafka, ele encontra-se nas razões por que Kafka e a sua escrita têm hoje uma autoridade espiritual para muitos de nós, tal como Wordsworth e Tolstoi a tiveram mas já não têm. Provavelmente, a atmosfera curiosamente religiosa de Kafka também um dia se extinguirá, mas por agora ainda se mantém. Tal como vimos, em Kafka não há teofanias; a única aliança em que ele acreditava era naquela que ele estabelecera com a sua escrita.

Tempo houve em que pensei que a aparente posição espiritual de Kafka era em grande medida produto da nossa retrospectividade crítica, aparentada com os processos que estabeleceram Dante como o autor católico, apesar da sua gnose privada de Beatriz, e Milton como o poeta protestante, apesar da sua heresia mortalista e das suas aspirações monistas no sentido de se tornar uma seita de um só homem. De modo semelhante, apesar de todo o seu mal-estar com o judaísmo, Kafka parecia ser o escritor judeu, mais do que

qualquer outro desde a Bíblia hebraica. Mas essa descrição subestima o universalismo de Kafka no e para o nosso século. Ele é o nosso ícone da vocação do escritor como demanda espiritual, e os seus aforismos deixam-se ficar em nós com as reverberações da autoridade. É isto mais um comentário acerca de nós do que acerca de Kafka?

Tudo se reduz à metáfora de Kafka de «o indestrutível». O vitalismo pessoal de Tolstoi conduziu a uma raiva de sobrevivência tremendamente impressionante, homérica e, por isso, arcaica e destinada a desaparecer. Há uma calma força de tenacidade em Kafka mas, tal como o seu próprio caçador Gracus, ele não protestou contra a mortalidade. Seja o que for que constitua «o indestrutível», não vale a pena procurarmos nele quaisquer imagens de imortalidade. Há algo de bíblico na ausência de interesse de Kafka por aquilo que poderá existir após a morte, que também não é propriamente uma preocupação para a Javeísta ou para a maior parte dos profetas. Se Kafka tem alguma noção da bênção, como dádiva que sentia que lhe havia sido negada, ele não nos permite saber qual é essa noção. Certamente que o Tribunal e o Castelo não podem abençoar, mesmo que o desejassem fazer, o que não é nada provável. Nem um pai pode abençoar um filho, seja ele quem for, em Kafka. Mais vida, num tempo sem limites, é algo que não existe no seu cosmo.

Se nem a imortalidade nem a bem-aventurança estão ao serviço da indestrutibilidade, então o que é que está? Não há autoridade espiritual na vontade de viver de Shopenhauer ou no domínio de Freud dos impulsos, e já tive oportunidade de expressar dúvidas quanto ao facto de a «indestrutibilidade» kafkiana ter raízes na Cabala luriana. Apesar de todas as suas negações, Kafka manifestava algum interesse pelas nossas crenças religiosas. Não aceitava a redução freudiana de que desejar o pai era tudo quanto os impulsos religiosos denunciavam. Mas os seus aforismos nunca expõem claramente o conceito de «o indestrutível», e mesmo os críticos mais sensíveis de Kafka têm dificuldade em comentar esse conceito. Numa carta a Milena, Kafka defendeu o seu sentido de indestrutibilidade como tendo «um apoio em chão autêntico» e como sendo tudo menos uma obsessão privada. Para ele, esse era o elo verdadeiro entre as pessoas, e expressava o seu ser secreto mais interior. Não sei o que chamar a esta percepção a não ser uma gnose, mas não é certamente um gnosticismo, uma vez que repudia qualquer ideia de um Deus, por mais remoto, por mais longinquamente oculto no abismo primevo. O que Kafka afirma é um atributo humano primevo, semelhante a um deus, mas secular, um conhecimento no qual a indestrutibilidade é conhecida.

Mas Kafka não foi um santo nem um místico; ele não se encontra incluído, e muito correctamente, na bela, se bem que idealizada, antologia de Aldous Huxley intitulada *A Filosofia Perene*. Tal como Freud, Kafka era um literalista do Negativo, mas o seu modo de negação era mais dialéctico do que o de Freud. A autoridade dos factos, repudiada por Hegel, era profundamente

respeitada por ambos os escritores judaicos, mas Kafka permitiu-se a si mesmo um sentido mais amplo dos factos do que aquele a que Freud se podia permitir. O sentido de Kafka de uma indestrutibilidade no centro era para ele um facto, idêntico à sua vocação de escritor. Talvez seja essa a pista para o estatuto de Kafka como o nosso ícone canónico da espiritualidade: ele não era um escritor religioso, mas transmutou a escrita numa religião.

Uma tal transformação não precisa conter qualquer elemento caracteristicamente romântico ou moderno, tal como eu sugeri na minha discussão de Dante. Os escritores inescapáveis elegem-se a si mesmos para o Cânone, apostando, em parte, na sua escrita, muito como Pascal fez a sua aposta na fé. É Shakespeare, mais uma vez, a grandiosa excepção? Eu diria exactamente o contrário: ele preparou o caminho para Milton e para Goethe, para Ibsen e para Joyce, ao depositar implicitamente toda a sua confiança prática na sua própria arte. Cristianizar o dramaturgo Shakespeare é uma empresa vã. Seja o que for aquilo em que o homem Shakespeare tenha acreditado ou de que tenha duvidado, dificilmente Hamlet é um herói cristão, e o cosmo de *Otelo*, *O Rei Lear* e *Macbeth* é mais xamanístico do que cristão. Iago, Edmundo e Macbeth transmitem-nos a misteriosa, mas ao mesmo tempo convincente, impressão de que cada um deles é o génio do lugar onde se encontra, corporizando na perfeição todo o potencial mais sinistro do mundo. É o lado sombrio da natureza de Hamlet que fixa o paradigma para a tragédia shakespeariana. O mundo está desconjuntado, bem como Hamlet, que estava predestinado a restabelecer o equilíbrio do mundo.

Talvez por via da influência de Goethe, Kafka herda o sentido alemão de Hamlet como o herói demasiado complexo e sensível para levar a melhor num cosmo desordenado. O afastamento kafkiano do Hamlet de Goethe converte a finura do protagonista numa agressividade antipática, que é a posição que conduz ao Tribunal e ao Castelo de Joseph K., bem como a K., o agrimensor. Uma tal conversão está a meio caminho da estrada que leva até *Fim de Partida*, onde Samuel Beckett revê Hamlet à maneira de Kafka. O Hamm de Beckett está muito mais perto de Joseph K. que do encanto com que Goethe investe Hamlet, o qual não é de modo nenhum culpado, ao contrário do Hamlet de Shakespeare, e é incapaz de sentir culpa pelos crimes muito reais que cometeu: o homicídio do indiscreto Polónio, o prazenteiro envio para a morte dos desventurados Rosencrantz e Guildenstern e, pior do que tudo, a sádica perseguição a Ofélia, que a leva à loucura e ao suicídio.

Hamlet só sente culpa pelo assassinio que ainda não cometeu. Revelando-se, neste aspecto, mais perspicaz do que Goethe, Kafka parece ter compreendido que, em Shakespeare, não se deve duvidar da culpa, e que ela precede todos os crimes efectivos. A lei do cosmo de Kafka é também o sentido de culpa do inconsciente shakespeariano-freudiano, não o pecado original cristão. A culpa tem prioridade em Kafka porque ela é o pagamento exigido pela

nossa «indestrutibilidade»; na verdade, para Kafka, nós somos culpados precisamente porque o nosso eu mais profundo é indestrutível. Desconfio bem que tanto os aspectos evasivos como os aspectos elusivos que caracterizam Kafka constituem defesas para o seu sentido do indestrutível, um sentido por ele legado a Beckett no que neste há de melhor, designadamente em *Fim de Partida*, *A Última Bobina de Krapp*, *Malone Está a Morrer*, e *Como É* ¹.

«O indestrutível» não é uma substância que em nós predomine, mas antes, nos termos de Beckett, um continuar quando se não pode continuar. Em Kafka, continuar adquire quase sempre formas irónicas: o implacável assalto ao Castelo por parte de K., as infundáveis viagens de Gracus na sua barca da morte, a fuga do cavaleiro da selha para as montanhas de gelo, a invernosa cavalgada do médico de aldeia para parte nenhuma. «O indestrutível» mora dentro de nós como uma esperança ou demanda, mas, segundo o mais sinistro de todos os paradoxos de Kafka, as manifestações dessa luta são inevitavelmente destrutivas, sobretudo autodestrutivas. A paciência torna-se não tanto a principal virtude kafkiana mas, antes, o único recurso de sobrevivência, tal como a paciência canónica dos judeus.

Fim de Partida [*Endgame*]; não sigo o título da versão de F. Curado Ribeiro (*Fim de Festa*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.), *A Última Bobina de Krapp* [*Krapp's Last Tape*]; não sigo o título da versão de Rui Guedes da Silva (*A Última Gravação*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.). *Malone Está a Morrer* [*Malone Dies*]; sigo a versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993). *Como É* [*How It Is*]; sigo a versão de Maria do Carmo Abreu (Ulisseia, Lisboa, s/d.).

21

Borges, Neruda e Pessoa: O Whitman Hispano-Português

A LITERATURA hispano-americana do século xx, que é provavelmente mais vigorosa do que a norte-americana, tem três fundadores: o fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), o poeta chileno Pablo Neruda (1904-1974), e o romancista cubano Alejo Carpentier (1904- 1980). Foram eles que geraram o aparecimento de uma série de figuras maiores: romancistas tão diversos quanto Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes; poetas de renome mundial como César Vallejo, Octavio Paz e Nicolás Guillén. Concentro-me em Borges e Neruda, embora o tempo possa vir a demonstrar a supremacia de Carpentier sobre todos os outros escritores latino-americanos desta época. Porém, Carpentier encontrava-se entre os muitos em dívida para com Borges, e Neruda tem na poesia o mesmo papel de fundador que Borges ocupa na prosa ficcional e na prosa crítica. Por isso, examino-os aqui como pais literários e como escritores representativos.

Borges foi uma criança literária notável. A sua primeira obra publicada, uma tradução da história de Oscar Wilde «O Príncipe Feliz», surgiu quando tinha sete anos de idade. No entanto, tivesse ele morrido aos quarenta anos, e não seria recordado, e a literatura latino-americana teria sido muito diferente. Borges, que começou por escrever poesia whitmaniana aos dezoito anos, acalentava a esperança de vir a ser o bardo da Argentina, mas acabou por reconhecer que não estava destinado a ser o Whitman da língua espa-

nhola – tendo esse papel sido poderosamente usurpado por Neruda. Em vez disso, lançou-se à escrita de ensaios-parábulas cabalísticos e gnósticos, talvez sob a influência de Kafka, tendo a sua arte característica florescido a partir daí. O momento decisivo surge perto do final de 1938 num terrível acidente de que foi vítima. Sempre atormentado por problemas de visão, escorregou numa escada mal iluminada e caiu, sofrendo uma grave lesão na cabeça. Internado no hospital e gravemente doente durante duas semanas, Borges tinha pesadelos horríveis, e a convalescença que se seguiu foi dolorosamente lenta, durante a qual começou a ter dúvidas quanto à sua condição mental e quanto à sua capacidade para escrever. Por isso, tentou compor, aos trinta e nove anos, uma história para se tranquilizar a si mesmo. A consequência hilariante foi «Pierre Menard, Autor do *Quixote*», o precursor de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» e de todas as outras brilhantes curta ficções às quais associamos o seu nome. A sua fama argentina como ficcionista começou com *O Jardim dos Caminhos Que Se Bifurcam* (1941); em 1962 foram publicados nos Estados Unidos dois livros, *Labirintos e Ficções*, que chamaram imediatamente a atenção do público.

De todas as histórias de Borges, aquela de que eu mais gostei há trinta anos é ainda hoje a minha preferida: «A Morte e a Bússola.» Tal como acontece com quase toda a sua obra, esta história é intensamente literária: ela conhece e anuncia a realidade de ter chegado atrasada, isto é, a contingência que determina a sua relação com a literatura anterior. A avó paterna de Borges era inglesa; a biblioteca do pai era numerosa e centrada na literatura inglesa. Encontramos em Borges a anomalia de um escritor hispânico que leu pela primeira vez o *Dom Quixote* numa tradução inglesa, e cuja cultura literária, embora universal, se mantinha inglesa e norte-americana na sua sensibilidade mais profunda. Orientado como estava para uma carreira literária, Borges era, mesmo assim, perseguido pela glória militar que havia dominado tanto a família de seu pai como a de sua mãe. Borges herdou os problemas de visão que haviam impedido o pai de ter chegado a oficial, e parece ter herdado também as fugas paternas para a biblioteca, que surgia como um refúgio no qual o sonho compensava uma impossível vida de acção. Aquilo que Ellmann disse acerca do Joyce-obcecado-por-Shakespeare, isto é, que ele unicamente ansiava por incorporar tantas influências quantas as que fossem possíveis incorporar, parece ser ainda mais verdadeiro se aplicado a Borges, que claramente absorve e depois deliberadamente reflecte toda a tradição canónica. Se este declarado abraço dos seus precursores acabou ou não por truncar o conseguimento de Borges, é uma questão difícil, à qual espero começar a responder lá mais para o fim deste capítulo.

Mestre de labirintos e de espelhos, Borges foi um estudioso profundo da influência literária e, enquanto céptico que se interessava mais pela literatura imaginativa que pela religião ou pela filosofia, ensinou-nos a ler especulações

como estas acima de tudo pelo seu valor estético. O seu curioso destino como escritor, e como primeiríssimo inaugurador da moderna literatura latino-americana, não pode ser separado quer do seu universalismo estético quer daquilo que eu julgo que devemos considerar como sendo a sua agressividade estética. Ao relê-lo agora, estou ao mesmo tempo encantado e animado, mais ainda do que estava há trinta anos, porque o seu anarquismo político (ou a moderada variedade de seu pai) é muito reconfortante num tempo em que o estudo da literatura passou a ser completamente politizado, e em que se teme um aumento de politização da própria literatura.

«A Morte e a Bússola» é um exemplo do que é ao mesmo tempo mais valioso e mais enigmático em e acerca de Borges. Esta história de doze páginas traça a conclusão de uma contenda sangrenta entre o detective Erik Lönnrot e o chefe de um bando de bandidos chamado Red Scharlach, o *Dândi*, na Buenos Aires visionária que é tão frequentemente o contexto da fantasmagoria característica de Borges. Inimigos mortais, Lönnrot e Red Scharlach são duplos óbvios, se bem que antitéticos, tal como é indicado pela cor vermelha que consta dos nomes de ambos. Borges, um feroz filossemita que por vezes brincava com a fantasia de que podia ser de origem judaica (que era, aliás, uma acusação dirigida muitas vezes contra ele pelos seguidores fascistas do seu inimigo, o ditador Perón), escreve uma história judaica de bandidos que teria feito as delícias de Isaak Babel, o autor dos esplêndidos *Contos de Odessa*, que se centram no lendário mafioso Benya Krik, um grande dândi, tal como Red Scharlach. Borges escreveu um artigo sobre a vida de Babel, cuja obra (na verdade, cujo próprio nome) o deve ter fascinado, e até um rápido resumo de «A Morte e a Bússola» faz lembrar Babel.

O erudito rabínico Dr. Marcel Yarmolinsky é assassinado no Hôtel du Nord. O cadáver, com o peito rachado por uma faca, aparece acompanhado de uma mensagem em que se diz: «A primeira letra do Nome foi articulada¹.» Lönnrot, um raciocinador rigoroso maneira de August Dupin, de Poe, deduz que a referência para o Tetragrama, o Nome Secreto de JHVH, o Deus Javé (Yahweh). Um outro cadáver encontrado, formando a segunda letra do Nome. Lönnrot acha que estes assassinios são sacrifícios místicos do que ele julga ser uma tresloucada seita judaica. Tem lugar um pretense terceiro assassinio, mas o cadáver não é descoberto, e a pouco e pouco compreendemos que Lönnrot está a cair na armadilha preparada por Scharlach. Por fim, a cilada completa-se na casa da quinta de Triste-le-Roy, situada nos arredores da cidade. Red Scharlach explica o seu intrincado plano, que se centra nas três imagens que ele usou para armar o laço à mente de Lönnrot: espelhos, a

Sigo a tradução portuguesa de «A Morte e a Bússola» da autoria de Carlos Nejas, in *Ficções* (Livros do Brasil, Lisboa, s/d). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

bússola e o labirinto em que o detective foi apanhado. Enfrentando a pistola de Scharlach, Lönnrot partilha da tristeza impessoal do bandido e critica friamente o labirinto por este ter linhas a mais, ao mesmo tempo que exorta a que, numa outra reencarnação, venha a ser novamente morto pelo seu inimigo com um labirinto concebido dessa vez com mais elegância. A história termina com a execução de Lönnrot, com Scharlach entoando: «Para a outra vez que o matar, prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma só linha recta e que é invisível, incessante.» Este é o emblema de Zenão de Eleia, e para Borges o emblema do quase suicídio de Lönnrot.

Acerca de «Pierre Menard, Autor do *Quixote*», que é o seu verdadeiro ponto de partida como escritor, Borges afirmou que aquele conto transmite uma sensação de cansaço e cepticismo, uma sensação de «ter chegado no fim de um longo período literário». É essa a ironia ou a alegoria de «A Morte e a Bússola», no qual Lönnrot e Scharlach urdem o seu mortífero labirinto da literatura num amálgama de Poe, Kafka e outras instâncias múltiplas de duplos que se enfrentam num duelo de secretas convivências. Tal como acontece em tantas outras histórias de Borges, o conto de Lönnrot e Scharlach é uma parábola, o que demonstra que a leitura é sempre uma espécie de reescrita. Scharlach controla subtilmente a leitura que Lönnrot faz das pistas fornecidas pelo bandido, e assim antecipa as revisões interpretativas do detective.

Em «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», outra história famosa, Borges principia com a afirmação directa de que «Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia a descoberta de Uqbar¹». Em vez da região imaginária de Uqbar podemos pôr qualquer das pessoas, lugares e coisas da ficção de Borges; em todos eles um espelho e uma enciclopédia andam sempre juntos, pois, para Borges, qualquer enciclopédia, existente ou conjectural, é tanto um labirinto como uma bússola. Mesmo se Borges não fosse o fundador primordial da literatura hispano-americana (como o é), mesmo se as suas histórias não possuíssem um valor estético autêntico (como possuem), mesmo assim ele seria ainda um dos escritores canónicos da Idade Caótica, porque, mais do que qualquer outro escritor com excepção de Kafka, que ele emula deliberadamente, Borges é o metafísico da Idade. A sua posição cosmológica é declaradamente caótica; imaginativamente, ele é um gnóstico declarado, embora, intelectual e moralmente, ele seja um humanista céptico. Os antigos heresiarcas gnósticos, em particular Basilides de Alexandria, são para Borges verdadeiros precursores. O ensaio breve intitulado «Uma Vindicação do Falso Basilides» (traduzido para inglês por Andrew Hurley) termina com uma maravilhosa defesa genérica do gnosticismo:

Sigo a tradução portuguesa de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» da autoria de Maria da Piedade M. Ferreira, in *Jorge Luis Borges: Nova Antologia Pessoal* (Difel, Lisboa, 1983). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

Durante os primeiros anos da nossa era, os gnósticos lutaram com os cristãos. Foram aniquilados, mas podemos imaginar a sua vitória possível. Se Alexandria tivesse triunfado em vez de Roma, as extravagantes e turvas histórias que eu aqui resumi seriam coerentes, majestosas e perfeitamente vulgares. Afirmções como a de Novalis: «A vida é uma doença do espírito», ou como a afirmação desesperada de Rimbaud: «A verdadeira vida está ausente; não estamos no mundo», despediriam raios nos livros canónicos. Especulações desprezadas como a de Richter, acerca da origem estelar da vida e da sua fortuita disseminação neste planeta, teriam o assentimento dos laboratórios pios. Em qualquer dos casos, que melhor dádiva podemos nós esperar que a de sermos insignificantes? Que maior glória para Deus que a de ser absolvido do mundo?¹

Para Borges, como para os gnósticos, a Criação e a Queda tanto do cosmo como da humanidade são um e o mesmo acontecimento. A realidade primordial era o Pleroma, ou plenitude, que é chamado de Caos por judeus normativos, cristãos pios e muçulmanos, mas que era venerado pelos gnósticos como Antepassada ou Antepassado. Nas suas fantasias, Borges regressa a essa veneração. Será que ele comunga dela? Tal como aconteceu com Beckett, Borges leu Schopenhauer com extrema simpatia, mas Borges interpretou-o como tendo sugerido que «somos fragmentos de um Deus que, no começo dos tempos, se destruiu a si mesmo no seu desejo de não existência». Um Deus morto ou desaparecido ou, no gnosticismo, um Deus estranho, afastado desta falsa criação, é a única marca de teísmo que existe em Borges. Quando Borges não brinca ao idealismo, a sua metafísica também segue Schopenhauer e os gnósticos. Vivemos numa fantasmagoria, numa distorcida imagem especular da Eternidade, que Borges transmitiu com um entusiasmo considerável. «A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da Terra correspondem às formas do Céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas reflecte, de certo modo, Jesus²», escreveu ele em «Três Versões de Judas», onde o condenado teólogo dinamarquês Runeberg concebe a teoria de que Judas, e não Jesus, foi o Deus encarnado, acrescen-

A versão em língua inglesa desta passagem do ensaio de Borges, e que Harold Bloom utiliza, está estranhamente truncada e/ou sem qualquer indicação gráfica de que tal se deve, eventualmente, a um salto de texto. Desta passagem desaparece, na versão inglesa, a referência à especulação de Richter, surgindo «o assentimento dos laboratórios pios» imediatamente ligado às afirmações de Novalis e Rimbaud, e desaparecendo destas o «despediriam raios nos livros canónicos». Decidi, por isso, traduzir aquela passagem directamente do texto de Borges incluído em *Discusión*, Alianza Editorial (Madrid)/Emecé Editores (Buenos Aires), 1980.

Sigo a tradução portuguesa de «Três Versões de Judas» da autoria de Carlos Nejas, in *Ficções* (Livros do Brasil, Lisboa, s/d). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele texto remete para esta versão.

tando assim «ao conceito do Filho, que parecia exaurido, as complexidades do mal e do infortúnio».

Dado que os valentinianos haviam ensinado a doutrina da degradação divina, Borges está a ser bastante gnóstico, embora talvez mais drástico do que qualquer gnóstico desde os Ofitas, que festejavam a serpente que aparece na história da Queda. A perfeição de Borges neste gênero de coisas surge na sua história «Os Teólogos», na qual dois eruditos doutores da Igreja primitiva, Aureliano de Aquileia e João de Panónia (ambos invenções borgesianas), rivalizam nas suas refutações das heresias esotéricas. Borges sumaria de maneira encantadora a rivalidade de ambos, sublinhando que Aureliano, que é o menos dotado e por isso mais rancoroso, vive obcecado por João: «Militavam os dois no mesmo exército, ansiavam pelo mesmo galardão, guerreavam contra o mesmo inimigo, mas Aureliano não escreveu uma só palavra que inconfessadamente não tendesse a superar João¹.» No fecho da história, Aureliano instiga a que João seja queimado vivo acusado de heresia, e depois morre ele próprio precisamente da mesma maneira numa floresta irlandesa incendiada por um raio. Na vida depois da morte, Aureliano descobre que, para Deus, ele e João «formavam uma só pessoa», tal como Lönnrot e Red Scharlach formavam uma única pessoa. Borges é lugubrememente uniforme: no labirinto deste universo somos confrontados com as nossas imagens no espelho, não só da natureza mas também do eu.

Tal como todos os críticos já destacaram, o labirinto é a imagem central de Borges, a convergência de todas as suas obsessões e pesadelos. Os seus precursores literários, de Poe a Kafka, são utilizados para rechearem este emblema do caos, na medida em que quase tudo pode ser transmutado em labirinto por Borges: casas, cidades, paisagens, desertos, rios e, acima de tudo, ideias e bibliotecas. O labirinto derradeiro foi o palácio concebido pelo fabuloso artífice Dédalo, tanto para proteger como para aprisionar o Minotauro, meio touro, meio homem. Nunca percebi bem porque é que Joyce adoptou aquele nome para o seu eu mais jovem. É verdade que Dublin é um labirinto e *Ulisses* é outro, e o *Wake* cíclico é labiríntico, mas Joyce é ao mesmo tempo demasiado cómico e demasiado naturalista para exaltar uma imagem de caos enquanto tal, ao contrário de Kafka, Borges e Beckett. Joyce tinha as suas tendências maniqueístas, mas não se embrenhou em Schopenhauer ou no gnosticismo, nem desenvolveu uma visão gnóstica completamente sua.

Embora o labirinto seja em Borges uma imagem essencialmente lúdica, as suas implicações são tão sombrias quanto as de Kafka. Se todo o cosmo é um labirinto, então a imagem preferida de Borges está ligada à morte, ou

Sigo a tradução portuguesa de «Os Teólogos» da autoria de Flávio José Cardoso, com adaptação à versão portuguesa por Mário-Henrique Leiria, in *O Aleph* (Editorial Estampa, Lisboa, 1976). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

a uma visão da vida que é essencialmente freudiana, a do mito do impulso de morte. Por isso, deparamos com a ironia de os dois escritores modernos mais irritados com Freud terem sido Nabokov e Borges. Ambos se mostraram petulantes e desagradáveis nos seus comentários sobre Freud. Eis aqui Borges no que nele há de menos impressivo:

Considero-o uma espécie de louco. Não? Um homem repisando uma obsessão sexual. Bem, talvez ele não a levasse muito a sério. Talvez ele só se ocupasse dela como uma espécie de jogo. Tentei lê-lo, e achei-o um charlatão ou um louco; num certo sentido. Afinal de contas, o mundo é demasiado complexo para ser resumido num esquema tão simplório quanto aquele. Mas em Jung, bem, claro, Jung já li muito mais abundantemente do que Freud, mas em Jung sentimos uma mente ampla e hospitaleira. No caso de Freud, tudo se resume a um certo número de factos desagradáveis.

Aquele «certo número de factos desagradáveis», no caso de Borges, incluiu um primeiro e único casamento, celebrado aos sessenta e oito anos e acabado em divórcio três anos mais tarde, e uma espantosa proximidade (e contínua habitação em comum) com sua mãe, que morreu em 1975, com a idade de noventa e nove anos. Nenhum destes factos, nem a antipatia de Borges por Freud, são especialmente úteis aos seus leitores, excepto na medida em que podem ajudar a iluminar, tanto a sua posição relativamente à tradição literária quanto a natureza económica da sua arte. O prazer particular que Borges tem na literatura consiste na inversão que faz das velhas contas da influência, como acontece na análise do efeito de Kafka em Browning no ensaio «Kafka e os Seus Precursores»:

Em cada um desses textos encontra-se a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor; no entanto, se Kafka não tivesse escrito, não a poderíamos compreender, ou seja, não existiria. O poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas a nossa leitura deste aproxima-se e desvia-se sensivelmente da nossa leitura do poema. Browning não interpretava como nós agora o fazemos. No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas teríamos de purificá-la de toda a conotação polémica ou de rivalidade. A verdade é que cada escritor *cria* os seus precursores¹.

Borges não se permitia a si próprio reconhecer que a polémica e a rivalidade guiam aquela criação do precursor. Em *O Fazedor*, Borges indicou como seu

Sigo a tradução portuguesa de «Kafka e os Seus Precursores» da autoria de Serafim Ferreira, in *Jorge Luis Borges* (Editorial Presença, Lisboa, 1965). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele ensaio remete para esta versão.

principal precursor, entre os escritores argentinos, o poeta Leopoldo Lugones, que se suicidou em 1938. A dedicatória do livro a Lugones esquece convenientemente a ambivalência acerca do poeta mais velho revelada por Borges e pela sua geração, se bem que Borges tivesse sido tipicamente ambivalente quanto à sua ambivalência. À medida que ia ficando mais velho, Borges passou a privilegiar a perspectiva de que a literatura canónica é mais do que uma continuidade, sendo, na verdade, um imenso poema e uma imensa história compostos por muitas mãos através das épocas. Nos anos 60, quando Borges se transformou naquilo a que o seu biógrafo Emir Rodríguez Monegal chamou «o velho guru», este idealismo literário passou a ser um absoluto, superando as versões mais cépticas da autoria comum que Borges havia encontrado em Shelley e Valéry.

Um curioso panteísmo, aplicado principalmente aos autores, invadiu Borges por completo: não só Shakespeare, mas todos os escritores eram ao mesmo tempo toda a gente e ninguém, um único e vivo labirinto da literatura. Tal como Lönnrot e Red Scharlach, tal como os teólogos Aureliano e João, Homero e Shakespeare e Borges combinam-se num só autor. Ao contemplar este idealismo niilista, recordo a melhor frase que já li acerca de Borges, e que pertence a Ana María Barrenechea: «Borges é um escritor admirável, comprometido em destruir a realidade e em converter o homem numa sombra.» Se Shakespeare se tivesse comprometido com um projecto de tal magnitude, esse projecto estaria para além mesmo das suas capacidades. Borges pode golpear-nos, mas fá-lo sempre da mesma maneira. E chega-se, assim, à primeira falha de Borges: a sua melhor obra carece de variedade, mesmo apesar do seu recurso a todo o Cânone Ocidental, e até a mais do que ele. Sentindo talvez isto mesmo, Borges tentou um movimento de retorno ao realismo naturalista nos finais dos anos 60, mas o resultado em *O Relatório de Brodie* (1970)¹ é ainda essencialmente fantasmagoria.

O que é que se encontra no centro do labirinto de Borges? Os contos que ele conta são como fragmentos de *romances*². No entanto, ao contrário de Hawthorne, que ele muito admirava, Borges não é um escritor de romance, o qual depende do encantamento e do conhecimento imperfeito. Borges é céptico, muito conhecedor, e carece deliberadamente da extravagância do romance, do seu sentido de errância para além dos limites. A sua arte é controlada muito cuidadosamente, e é por vezes um pouco evasiva. Nem Borges nem o leitor se perdem nas histórias, nas quais tudo está calculado. O receio daquilo que Freud designou por romance de família, e do que pode ser cha-

O Relatório de Brodie, tradução de António Alçada Baptista (Livraria Bertrand, Lisboa, 1981).

A noção de «romance» aqui referida (e nas linhas que vêm já a seguir, continuando o argumento apresentado) corresponde não a *novel* mas a *romance*, com toda a panóplia de acontecimentos sobrenaturais e/ou mágicos que, no âmbito da literatura, está associada àquela palavra. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 142.

mado de romance de família da literatura, obriga Borges à repetição e à sobreidealização da relação escritor-leitor. Talvez tenha sido precisamente isso que fez dele o pai ideal para a moderna literatura hispano-americana – a sua infinita sugestividade e o seu distanciamento dos emaranhados culturais. Porém, Borges pode estar condenado a uma eminência menor, ainda canónica mas já não central, na literatura moderna. Quando se compara as suas histórias e parábolas com as de Kafka, lendo-as lado a lado, o resultado não é muito lisonjeiro para Borges, mas esse facto parece ser inevitável, em parte porque Borges cita frequentemente Kafka, tanto manifesta como implicitamente. Beckett, com quem Borges partilhou um prémio internacional em 1961, encoraja, no seu melhor, releituras enérgicas, ao contrário de Borges. A astúcia de Borges é hábil, mas não encoraja tão poderosamente uma visão schopenhaueriana quanto Beckett é capaz de fazer.

Contudo, a posição de Borges no Cânone Ocidental, se vier a manter-se, será tão sólida quanto a de Kafka e Beckett. Ele é o mais universal de todos os escritores latino-americanos deste século. Com excepção dos escritores modernos mais fortes – Freud, Proust e Joyce –, Borges tem em si mais poder de contaminação do que quase qualquer outro autor, mesmo quando os dotes destes e a escala de valor das suas obras ultrapassam em muito os de Borges. Se lermos Borges amiudada e atentamente, tornamo-nos um pouco borgesianos, na medida em que lê-lo equivale a activar um conhecimento da literatura em que ninguém conseguiu ir mais longe do que ele.

Este conhecimento, ao mesmo tempo visionário e irónico, é difícil de descrever porque rompe as antíteses discursivas entre o que é individual e o que é comum. Está relacionado com a percepção de que toda a literatura é, em certa medida, plagiadora, o que é algo que Borges ficou a dever a Thomas de Quincey, o ensaísta romântico inglês e plagiador exuberantemente consciente, que é, com toda a probabilidade, o mais crucial de todos os precursores borgesianos. De Quincey escreveu uma prosa ao estilo do Alto Romantismo, quase barroca na sua sinuosa intensidade emocional e no seu impulso rapsódico, frequentemente mágico. O estilo da prosa de Borges é quase uma reacção-formação ao estilo de De Quincey, mas os processos e as obsessões de Borges estão muito perto das do autor de *Confissões de Um Opiómano Inglês* e do inacabado *Suspiria de Profundis*. De Quincey é mais original e subtil quando revela os seus próprios sonhos, alguns dos quais são transformados por Borges em histórias. Uma delas, «O Imortal», é o mais inquietadoramente estranho¹ de todos os conseguimentos borgesianos, uma condensação em catorze páginas de quase todas as suas obsessões criativas. Pertence àquela mão-cheia de sublimes exemplos da literatura fantástica do nosso século.

«Inquietadoramente estranho.» Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

A maior parte de «O Imortal» consta de uma narração na primeira pessoa feita por Flaminio Rufus, o tribuno de uma legião romana estacionada no Egito durante o reinado do imperador Diocleciano. A sua identidade é, desde o início, uma surpresa; o manuscrito, encontrado em Londres em 1929, havia sido escondido no último dos seis volumes da *Ilíada* de Alexander Pope (1720). Escrito em inglês, supostamente em mil novecentos e vinte e tal, a história é provavelmente obra de um antiquário de Esmirna, Joseph Cartaphilus, «um homem consumido e terroso, de olhos cinzentos e barba cinzenta, de traços singularmente vagos¹», que fala francês, inglês e «uma conjugação enigmática de espanhol de Salonica e de português de Macau». Presumimos, no final da história, que os traços singularmente vagos são os do Imortal, o poeta Homero, que se fundiu com o tribuno romano e finalmente (por implicação) com o próprio Borges, tal como a história, «O Imortal», se funde com os seus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad e vários outros.

«O Imortal» podia intitular-se «Homero e o Labirinto», uma vez que a história é constituída por aquelas duas entidades, o autor e a arruinada, labiríntica Cidade dos Imortais. Rufus, o tribuno, que parte em demanda da Cidade dos Imortais, vê o seu duplo numa figura muito assustadora que mais tarde se revela ser Homero, o primeiro dos poetas imortais. Ronald J. Christ (um nome borgesiano!), em *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion*, lê a história como uma viagem conradiana-eliotiana ao simbólico Coração das Trevas. A analogia é útil se descontarmos o elemento moral em Conrad, que não tem cabimento em «O Imortal» e só raramente é central em Borges, cuja grandeza está aliada ao seu esteticismo heróico, o qual repudia as convencionais preocupações morais e sociais, e até se diverte com ironia a desvalorizar Homero, como se a arte épica deste fosse um lugar-comum.

Homero, tal como Shakespeare, é para Borges o Fazedor ou poeta arquetípico, mas também o homem arquetípico, tal como Albion de Blake ou, de Joyce, o seu Earwicker (Aí Vem Toda a Gente). Deve ter sido por isso que Borges, não importa com que ironia, pôde descrever «O Imortal» como «a ideia geral de uma ética para imortais». Esta ética acaba por ser só o costumeado subterfúgio de Borges do romance de família da literatura, a sua idealização das relações de influência. Todos os escritores são iguais; a originalidade é pouco provável. Sendo toda a gente e ninguém, Homero e Shakespeare tornam impossível a individualidade, e por isso a personalidade é um mito antiquado. Todos vivemos para sempre, e por isso haverá tempo para ler tudo

Apesar de haver nela uma gralha na data (1919 em vez de 1929), sigo a tradução portuguesa de «O Imortal» da autoria de Maria da Piedade M. Ferreira, in *Jorge Luis Borges: Nova Antologia Pessoal* (Difel, Lisboa, 1983). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

e toda a gente, tal como acontece em *Volta a Matusalém* de Shaw, uma das fontes principais de «O Imortal».

Se não estivesse entrelaçado com uma feroz ironia, este idealismo literário tornaria Borges insípido, e faria de «O Imortal» uma espécie de profecia-paródia de um manifesto multiculturalista. Mas não há que ter medo: esta história é o pesadelo mais desolado e arrepiante de Borges, e a idealização da literatura é reduzida, através de uma ironia swiftiana, a um pessimismo niilista onde a imortalidade é vista como o maior de todos os pesadelos, como uma arquitectura onírica que não pode ser outra coisa senão labiríntica. De todas as fantasmagorias de Borges, a Cidade dos Imortais é a mais assustadora. Ao explorá-la, Rufus, o tribuno, acha-a «tão horrível que a sua mera existência... contamina o passado e o futuro e compromete de algum modo os astros».

A palavra crucial é aqui «contamina», e o sentimento dominante de «O Imortal» é uma angústia de contaminação. Homero, quando revela pela primeira vez a sua identidade, é um troglodita mudo, miserável, que come carne de serpente, e o muito procurado rio da Imortalidade é só um arroio atulhado de areia. Tal como os outros Imortais, Homero foi quase destruído por uma vida de «pura especulação». Se, de facto, Hamlet pensou não demasiado, mas demasiado sabiamente, então o Homero de Borges (um Homero que é também Shakespeare) pensou não demasiado bem, mas demasiado incessantemente. Em parte, Borges está a satirizar *Volta a Matusalém*, mas está também a criticar demolidoramente o seu próprio idealismo literário. Paradoxalmente, sem rivalidade e sem polémica entre os Imortais não há vida, e a literatura morre. Para Borges, toda a teologia é uma divisão da literatura fantástica. Em «O Imortal», ele observa com suprema ironia que, apesar da confessada crença na imortalidade por parte de judeus, cristãos e muçulmanos, todos eles veneram unicamente este mundo, porque só nele é que acreditam verdadeiramente, e associam-lhe estados futuros apenas como recompensas ou castigos. Numa nota de 1966, Borges fez uma observação notável acerca do estatuto da ontoteologia e da metafísica especulativa:

Certa vez compilei uma antologia de literatura fantástica. Tenho de admitir que essa obra é uma das poucas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas devo confessar que sou culpado da omissão dos maiores e mais inesperados mestres do género: Parménides, Platão, João Escoto Erígenio, Alberto Magno, Espinosa, Leibniz, Kant, Francis Bradley. Com efeito, que valem os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe – uma flor que nos chega do futuro, um cadáver submetido à hipnose – quando confrontados com a invenção de Deus, com a laboriosa teoria de um ser que de algum modo é três, e que solitariamente *perdura fora do tempo*? O que é a pedra bezoar comparada com a harmonia preestabelecida? Quem é o unicórnio perante a Trindade? Quem é Lúcio Apuleio perante os multiplicadores de Budas do

Grande Veículo? O que são todas as noites de Xerazade ao pé de um argumento de Berkeley? Venerei a invenção gradual de Deus; também o Inferno e o Céu (uma remuneração imortal, um castigo imortal) são admiráveis e curiosos desígnios da imaginação dos homens¹.

Os termos-chave, irónicos e exactos, são «venerei» e o repetido «imortal». Deus, inventado gradualmente, é talvez a maior obra de literatura fantástica. A Javeísta não inventou Javé, mas o deus adorado por judeus, cristãos e muçulmanos é a personagem literária Javé, que foi criada pela Javeísta; e seja quem for que tenha escrito o Evangelho segundo São Marcos, criou a personagem literária de Jesus, adorada por todos os cristãos. A «remuneração imortal» do céu inclui aquelas personagens literárias como parte do pagamento, o que nos traz de volta a «O Imortal», onde Borges nos deixa apenas com palavras. As imagens, mesmo de Deus, esbatem-se na memória; as palavras permanecem, e são sempre as «palavras dos outros», porque ninguém de entre nós consegue ter as suas próprias palavras.

Se «O Imortal» é, como eu desconfio, uma autopunição por causa de um idealismo literário excessivo, o que é que ele e o resto de Borges nos dão? Será que ele é uma realização estética suficientemente forte para dominar o seu próprio niilismo? Borges vê-se a si mesmo como o celebrador de coisas em despedida; a poesia e as histórias da fase tardia retratam frequentemente a experiência de fazer qualquer coisa pela última vez, de ver alguém ou algum lugar como um adeus. A perda foi sempre a ênfase criativa de Borges: só se pode perder aquilo que nunca se teve, é esse o refrão que se encontra ao longo de toda a sua obra.

Mais ninguém na tradição ocidental subverteu a ideia de imortalidade literária tão implacavelmente quanto Borges. Ele devolve os leitores ao seu interesse inicial pela metáfora, pelo desejo de ser diferente, pelo querer estar noutro lugar, pela escolha de se ser escritor. Uma vocação militar perdida é substituída pela chamada da literatura, e todavia Borges, enquanto cavalheiro argentino, nunca se conseguiu reconciliar com quaisquer verdades agonísticas acerca da natureza da autonomia e originalidade poéticas. A personalidade e a individualidade podiam ser expressas pela chefia e pelo heroísmo militares, em particular dos seus antepassados, vários dos quais haviam morrido por causas perdidas. Coragem era o domínio de acção do avô materno, Isidoro de Acevedo Laprida, que na sua juventude combatera nas guerras civis argentinas, depois vivera um longo isolamento e finalmente morrera numa fantasmagoria de defesa visionária do seu país: «ele reuniu um exército de fantasmas de Buenos Aires/ para encontrar a morte no combate».

Traduzo esta passagem directamente do espanhol. Há, por isso, ligeiras diferenças entre a tradução que aqui proponho e a tradução em língua inglesa utilizada por Harold Bloom.

Há também alguns poemas borgesianos dirigidos a dois outros heróicos antepassados, um morto pelos rebeldes numa guerra civil anterior, o outro vencedor da batalha de Junín durante a guerra de independência da Argentina. Em comparação com estes guerreiros de família, Homero e Shakespeare são apresentados de maneira ambígua por Borges. Para ele, o principal atributo espiritual de ambos é uma certa imprecisão de contornos; os traços enovados das suas identidades reflecte em parte a nossa falta de conhecimento biográfico, mas primeiramente resultou da necessidade de Borges de os fundir de novo na literatura. Borges tem por eles um grande amor, e também existe nele uma paixão por Dante, Cervantes, Whitman, Kafka e outros; mas há também uma grande ambivalência. O sentimento de se chegar atrasado, que fez Borges tomar consciência de que se parecia mais com o seu Pierre Menard do que com Cervantes, foi por ele transferido para todos os outros autores, incluindo Homero e Shakespeare. «Preciso do tempo transformado numa plaza», é o lamento delicado de um dos seus poemas. Foi bem um triunfo da sagacidade de Borges a interpretação que ele fez, em «Tudo e Nada», do regresso de Shakespeare a Stratford como sendo o cansaço de «aquela alucinação controlada», o cansaço da sua capacidade de criar «o excesso e o horror» de uma miríade de personagens. Este Shakespeare é um Imortal exausto, tal como o Homero de Borges. Homenageamos Borges quando observamos que ele começou e acabou como um outro Imortal fatigado, e que instituiu uma dignidade estética autêntica ao modo ambivalente como entrou no labirinto da literatura canónica.

WALT WHITMAN, que é menos o Homero norte-americano (como era sua aspiração) do que um grande modelo original, parece-me constituir uma refutação da visão labiríntica que Borges tem da literatura como esbatemento das identidades autorais – isto apesar de Whitman ter ele próprio anunciado várias vezes o seu desejo de absorver todas as outras identidades na sua amplidão messiânica, na capacidade que ele tinha para conter em si multidões. Tal como O Capítulo XI acerca de Whitman já mostrou, essa era a proclamação de «Walt Whitman, um americano, um dos duros», e não do Whitman mais autêntico, o do «eu verdadeiro» ou do «eu, eu mesmo»¹. Variado como Whitman foi na sua poesia, ele tem sido ainda mais variado na influência exercida sobre outros poetas, quer norte-americanos quer hispânicos. O efeito mais importante que teve nos seus herdeiros é quase sempre um

«Eu, eu mesmo.» Para a noção whitmaniana de *Me myself* não sigo a versão de José Agostinho Baptista em *Canto de Mim Mesmo* (Assírio & Alvim, Lisboa, 1992). Estranhamente, a versão de Agostinho Baptista é «Eu, ele próprio». A minha opção tem também a ver, aliás, com a interpretação que reiteradamente Bloom faz desta expressão whitmaniana (por exemplo, na altura em que, mais à frente, estuda Fernando Pessoa).

efeito reprimido, tal como acontece na poesia de T. S. Eliot e Wallace Stevens. Whitman foi crucial para ambos, e bem assim para Ezra Pound (apesar de todos aqueles três poetas), e para Hart Crane (muito mais de bom grado). No entanto, pode-se afirmar que a influência mais vital de Whitman tem sido sobre a América hispânica: Borges, Neruda e Paz.

Borges começou por ser um whitmaniano, tendo-se depois afastado desta influência inicial. No entanto, isto não o impediu de desenvolver uma compreensão cuidadosa e penetrante de Whitman, a qual talvez esteja mais bem expressa na tradução que fez de uma selecção de poemas de *Folhas de Erva* [*Leaves of Grass*]. Durante os anos 20, Borges criticou duramente os whitmanianos latino-americanos pelo culto da personalidade que estes faziam do seu herói. Também pela mesma altura, Borges denegriu o poeta de *Canto de Mim Mesmo* [*Song of Myself*] em virtude da pretensa crença deste no facto de que nomear objectos era quanto bastava para os transformar em modelos originais encastoados na escada da surpresa de Emerson. Mas em 1929 Borges arrependeu-se, embora só para transformar Whitman no Borges impessoal à maneira de mais um modernista bastante lacónico. Demasiado inteligente para se deixar ficar por este Whitman, Borges passou para uma segunda e melhor interpretação em «Nota sobre Walt Whitman», incluída agora em *Novas Inquirições*. Aí Borges distinguiu primorosamente a *persona* ou máscara Walt Whitman, da pessoa ou autor Walt Whitman, Jr.: «O segundo era simples, reservado, e algo taciturno; o primeiro era efusivo e orgiástico... é mais importante compreender que o mero vagabundo feliz que nos é proposto pelos versos de *Folhas de Erva* teria sido incapaz de escrevê-los.»

Mas a melhor e mais esclarecedora homenagem a Whitman surgiu numa entrevista de 1968:

Whitman é um dos poetas que mais me impressionaram em toda a minha vida. Penso que há uma tendência para confundir o Sr. Walt Whitman, o autor de *Folhas de Erva*, com Walt Whitman, o protagonista de *Folhas de Erva*, e aquele Walt Whitman dá-nos menos uma imagem e mais uma espécie de ampliação do poeta. Em *Folhas de Erva*, Walt Whitman escreveu uma variedade de épica cujo protagonista era Walt Whitman – não o Whitman que escrevia, mas o homem que ele gostaria de ter sido. É claro que não digo isto em desfavor de Whitman, pois a sua obra não deve ser lida como constituindo as confissões de um homem do século XIX, mas, antes, como uma épica sobre uma figura imaginária, uma figura utópica que é, em certa medida, uma ampliação e uma projecção do escritor, bem como do leitor. Está lembrado que em *Folhas de Erva* o autor funde-se várias vezes com o leitor e, é claro, isto expressa a sua teoria da democracia, a ideia de que um só e único protagonista pode representar toda uma época. A importância de Whitman nunca é destacada em demasia.

Mesmo se tivermos em conta os versículos da Bíblia ou de Blake, podemos afirmar que Whitman foi o inventor do verso livre. Ele pode ser visto de duas maneiras: há o seu lado cívico – o facto de que ficamos cientes da existência de multidões, de grandes cidades e da América –, e há também um elemento íntimo, embora não possamos ter a certeza sobre se ele é genuíno ou não. A personagem que Whitman criou é uma das mais cativantes e memoráveis de toda a literatura. É uma personagem como Dom Quixote ou Hamlet, mas não é menos complexa do que eles, e possivelmente é mais cativante do que qualquer deles.

Comparar Walt Whitman, o protagonista de *Folhas de Erva*, a Dom Quixote e Hamlet é exacto e entusiasmante; Whitman é, na realidade, a sua maior (e única) personagem literária, a sua criação mais forte. Hamlet não é muito cativante, por mais carismático que seja; mas Dom Quixote é-o, e Walt Whitman também. A questão é ainda mais complexa do que aquilo que Borges deixa entrever: quem foi o enfermeiro que, sem qualquer remuneração, pôs altruistamente os seus préstimos ao serviço dos feridos e dos moribundos em Washington durante a guerra civil? Não foi tanto o Walt Whitman herói poético como o Walt Whitman, Jr. que se fundiu naquele contexto? A imagem do Walt Whitman que trata das feridas é tão irresistível quanto a do atormentado Abraham Lincoln, sendo talvez ainda mais cativante do que esta última. O autor da elegia intitulada «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio» conquistou a autoridade de prantear Lincoln graças aos serviços prestados tanto à vida como à literatura. Nos seus melhores poemas, há algo de estranho e de irresistível acerca de Whitman, mas também como uma imagem da América, tanto do Sul como do Norte, evidentemente, como demonstraram os poetas hispano-americanos.

Pablo Neruda é, por consenso geral, o mais universal desses poetas, e pode ser visto como o herdeiro mais autêntico de Whitman. O poeta de *Canto Geral* é um rival mais respeitável do que qualquer outro descendente de *Folhas de Erva*. É-me difícil fazer uma afirmação como esta, admirador como sou de Hart Crane e Wallace Stevens. Mantenho-me céptico quanto ao facto de Neruda, apesar de toda a sua variedade e intensidade, ter estado à altura da eminência de Whitman, ou da de Emily Dickinson, mas, no nosso século, nenhum outro poeta do hemisfério ocidental consegue comparar-se completamente a ele. O seu infeliz estalinismo é frequentemente uma ex-crescência, uma espécie de verruga na textura dos seus poemas, mas, exceptuando o que acontece nuns poucos de lugares, ele não faz muitos estragos em *Canto Geral*. Na sua relação com Whitman, Neruda seguiu a fórmula de Borges: discipulado inicial, seguido de denúncia e culminando numa complexa revisão de Whitman nas obras tardias do poeta. Numa entrevista concedida em 1966 a Robert Bly, Neruda distinguiu a poesia da América

hispânica (a sua própria e a de César Vallejo) da dos poetas espanhóis modernos, muitos dos quais haviam sido seus amigos: Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Estes tiveram atrás de si, na Idade de Ouro espanhola, os grandes poetas do barroco – Calderón, Quevedo, Góngora –, que nomearam tudo o que era importante. A atracção por Whitman derivava do facto de que ele ensinara a ver e a nomear aquilo que nunca dantes havia sido visto ou nomeado:

Na América do Sul, a poesia é uma questão completamente diferente. Nos nossos países há rios que não têm nome, árvores que ninguém conhece e aves que ninguém ainda descreveu. Para nós é mais fácil sermos surrealistas, porque tudo aquilo que conhecemos é novo. Por isso, a nossa obrigação, tal como a entendemos, é expressar aquilo que não tem precedentes. Na Europa, tudo já foi pintado, tudo já foi cantado na Europa. Mas não na América. Nesse sentido, Whitman foi um grande mestre. Porque o que é Whitman? Ele não só estava intensamente consciente, mas estava também de olhos abertos! Ele tem uns olhos tremendos para ver tudo – ele ensinou-nos a ver coisas. Ele foi o nosso poeta.

Isto afigura-se-me como sendo mais a idealização que Neruda faz de Neruda que uma descrição apropriada do subtil e evasivo Whitman. Mas Neruda continua, afirmando que «Whitman não é assim tão simples, ele é um homem complicado, e o melhor dele surge quando é mais complicado». As complexidades de Whitman são infinitas; as de Neruda talvez não. Borges e Neruda não gostavam um do outro; Borges, humanitário como era, não estava disposto a perfilhar o estalinismo, e o Neruda comunista bramava que Borges não vivia no mundo real, o qual era composto de trabalhadores, camponeses, Mao e Estaline. Há uma hábil decapitação de Neruda por Borges, que não era homem que alguém desejasse desafiar numa peleja verbal:

Julgo que ele é um homem muito ruim... escreveu um livro acerca dos tiranos da América do Sul, e depois teve várias estrofes contra os Estados Unidos. Agora sabe que são tolices. E não teve uma única palavra contra Perón. Isso devido ao facto de ele ter um processo em tribunal, em Buenos Aires, como me foi mais tarde explicado, e não queria correr riscos. E assim, quando se esperava que ele escrevesse alto e bom som, cheio de nobre indignação, afinal nem uma palavra ele pronunciou contra Perón. Estava casado com uma senhora argentina, e sabia que muitos dos amigos dele tinham sido presos. Sabia tudo acerca do estado do nosso país, mas nem uma palavra ele disse contra Perón.

O livro é *Canto Geral* (1950); falando em 1967, Borges podia estar dissimuladamente a pensar no alvitre de Enrico Mario Santi quanto à sátira profé-

tica contra Neruda representada pela grande história «O Aleph», escrita em 1945 e publicada pela primeira vez em 1949, um ano antes da épica enciclopédica de Neruda. *Canto Geral* consiste, na realidade, de cerca de trezentos poemas separados, distribuídos por quinze secções e escritos ao longo de um período de tempo que vai de 1938 a 1950. O livro foi bem publicitado com antecedência por Neruda e pelo Partido Comunista Chileno, e Borges conhecia com certeza o que estava para vir. Em «O Aleph», Neruda é satirizado como o rival de Borges, o néscio Carlos Argentino Daneri, poeta tão mau que nem dá para acreditar, e um óbvio imitador de Whitman. É levada a cabo, com imensa graça, uma destruição total da obra em construção de Neruda; *Canto Geral* tenta cantar tudo quanto existe na América Latina: topografia, árvores e flores, aves e animais selvagens, vilões nativos e vindos do estrangeiro, heróis que incluem Pablo Neruda, o Partido Comunista e o Grande Punidor Estaline, com cujos crimes Neruda parece concordar: «a punição é necessária». Maliciosamente, Borges oferece o castigo literário com antecedência:

Uma só vez na minha vida tive ocasião de examinar os quinze mil dodecasílabos do *Polyolbion*, essa epopeia topográfica em que Michael Drayton regista a fauna, a flora, a hidrografia, a orografia, a história militar e monástica de Inglaterra. Estou certo de que essa obra considerável, mas limitada, é menos aborrecida do que a ampla empresa congénere de Carlos Argentino. Este propunha-se versificar toda a redondez do planeta; em 1941, já tinha despachado uns hectares do estado de Queensland, mais de um quilómetro do curso do Ob, um gasómetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia da Concepción, a quinta de Mariana Cambaceres de Alvear, na Rua Once de Setiembre, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não longe do conhecido aquário de Brighton. Leu-me depois certas passagens, já elaboradas, da zona australiana do seu poema, e num certo ponto elogiou uma palavra da sua própria autoria, a cor *blanquiceleste*. O pitoresco neologismo *sugere* o céu, que é um elemento importantíssimo da paisagem australiana. Mas esses compridos e informes alexandrinos careciam da relativa agitação do chamado Canto Augural. Era já meia-noite quando me despedi¹.

No pior das hipóteses, *Canto Geral* despacha, de facto, a vegetação, os animais selvagens, as aves, os rios, e até mesmo os minerais da América do

Mais uma vez a versão em língua inglesa utilizada por Bloom não coincide, sem que haja qualquer sinal gráfico que indique saltos de texto. Porque o fragmento em falta é demasiado longo, e também porque há uma significativa mutação do texto de Borges, decidi traduzir a passagem tal como ela é citada por Bloom, tendo sempre por referência a tradução de «O Aleph» da autoria de Serafim Ferreira, in *Jorge Luis Borges* (Editorial Presença, Lisboa, 1965). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

Sul. Num comentário, datado de 1970, acerca de «O Aleph», Borges negou a ideia de que Daneri tivesse sido concebido como um imitador de Dante (os versos citados parodiam claramente Neruda e os imitadores menores de Whitman), isto depois de ter prestado mais uma viva homenagem ao quase homérico compilador de *Folhas de Erva*:

O meu problema principal ao escrever a história residiu naquilo que Walt Whitman tinha conseguido fazer muito bem – compor uma compilação limitada de coisas sem fim. Como é evidente, a tarefa é impossível, pois uma tal enumeração caótica só pode ser simulada, e qualquer elemento aparentemente fortuito tinha de estar ligado ao que lhe estava mais próximo, quer por associação secreta quer por contraste.

No resumo feito pelo próprio Borges, o Aleph, o fetiche cabalístico ou o talismã que aparece na história, é o equivalente espacial da eternidade, onde «todo o tempo – passado, presente e futuro – coexiste simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se numa pequenina esfera brilhante com pouco mais de uma polegada de diâmetro». Na sua relação com *Folhas de Erva* e *Canto Geral*, esta é uma boa descrição da história de quinze páginas, «O Aleph», que é, entre muitas outras coisas, uma crítica do atabalhoamento poético. Borges, atrevo-me a dizê-lo, tinha mais em comum, intelectual e formalmente, com Emerson do que com Whitman.

Para Neruda, Whitman foi um pai idealizado que substituiu o seu pai verdadeiro, o trabalhador dos caminhos-de-ferro José del Carmen Reyes. «Pablo Neruda» era pseudónimo, e um pseudónimo mais drástico do que a redução de Walt Whitman, Jr. para «Walt Whitman». Whitman não podia começar a escrever *Folhas de Erva* antes de saber que seu pai – Walt Whitman, sénior, o carpinteiro alcoólico que professava a religião *quaker* – estava a morrer. Exactamente da mesma maneira, Neruda não podia começar *Canto Geral* antes de se ver privado do «meu pobre e duro pai... viril na amizade, o seu copo cheio». Se se é poeta, um pai idealizado é mais bem compreendido, e Neruda pode ter compreendido Whitman demasiado bem. As criativas leituras desviantes¹ que Neruda fez de Whitman eram bastante deliberadas, tal como é bem apanhado por Doris Sommer, quando afirma que Neruda intentou «destruir o seu mestre ao fazer ressuscitar modelos mais antigos que nunca haviam mesmo seduzido o leitor com promessas de igualdade, leitor esse cujos gostos Whitman pôs de parte no prefácio aos seus poemas». Pode ser que seja assim, mas o que há de melhor em Neruda atreve-se a uma comparação directa com Whitman.

«Leituras desviantes» [*misreadings*]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

Há um consenso generalizado quanto ao facto de que a melhor secção de *Canto Geral* é a segunda, uma sequência sublime de doze cantos intitulada «As Alturas de Macchu Picchu». A cerca de setenta quilómetros de Cuzco, no Peru, que havia sido a capital do Império Inca, há uma cidade abandonada assente nos cumes de Macchu Picchu, um pico dos Andes. Ao voltar ao Chile no Outono de 1943, após três anos como cônsul-geral do Chile na cidade do México, Neruda fez uma paragem no Peru e subiu até aos cumes. Dois anos depois surgiam «As Alturas de Macchu Picchu». A magnífica tradução para inglês da autoria de John Felstiner é talvez a melhor introdução a Neruda para leitores não familiarizados com a poesia escrita em espanhol.

Felstiner observa que Whitman informa o *pathos* da voz de Neruda no poema: «A plásmica simpatia humana, o acolhimento da materialidade e da sensualidade, a tomada de consciência de vidas comuns e do trabalho, a capacidade de compreensão da situação humana, o voluntariado do poeta como redentor.» Considero que a última imagem é a mais crucial, se bem que em Neruda seja uma das mais incómodas, pois a gnose emersoniana de Whitman é muito diferente do comunismo maniqueísta de Neruda. Uma justa posição frontal do final de «As Alturas de Macchu Picchu» e de *Canto de Mim Mesmo* mostra ambos os poetas nos seus momentos mais fortes, e não favorece Neruda:

*contai-me tudo, cadeia por cadeia,
elo por elo, passo por passo,
afiai as facas que escondestes,
colocai-as no meu peito, em minha mão,
como um rio de raios amarelos,
como um rio de tigres enterrados,
e deixai-me chorar, horas, dias, anos,
idades cegas, séculos estelares.
Dai-me o silêncio, a água, a esperança.
Dai-me a luta, o ferro, os vulcões.
Apegai a mim os corpos como ímanes.
Afluí a minhas veias e minha boca.
Falai por minhas palavras e por meu sangue.¹*

*Parto como o ar, sacudo os meus cabelos brancos sob o sol
que foge,
Espalho a minha carne em remoinhos, espalho-a
em desenhadas rendas.*

Sigo a versão da autoria de Paulo Mendes Campos, in *Canto Geral* (revisão da tradução por Maria José de Queiroz, Difel, São Paulo, 1984, 6.ª edição).

*Entrego-me ao húmus para crescer da erva que amo,
Se me queres ter de novo, procura-me debaixo da sola
das tuas botas.*

*Difícilmente saberás quem sou ou o que significo,
Todavia dar-te-ei saúde,
E filtrando o teu sangue dar-te-ei vigor.
Se à primeira mão não me encontrares, não desanimes,
Se não estiver num lugar, procura-me noutro,
Algures estarei à tua espera¹.*

Ambos os poetas se dirigem a multidões, com as metáforas de Neruda a mostrarem uma mistura de Quevedo do Alto Barroco e de realismo mágico ou surrealismo: um rio de raios amarelos, tigres enterrados, e «a luta, o ferro, os vulcões» que insuflam vida nos trabalhadores mortos, os quais, por seu turno, magnetizam tanto a linguagem como os desejos de Neruda. Isto é um *pathos* credível, estrénuo e intenso, mas menos convincente do que a suave autoridade dos versos de Whitman, que são misteriosamente resignados e receptivos. Há em Neruda uma ansiedade de ter chegado atrasado, precisamente como quando exorta os trabalhadores mortos a falarem através das palavras e do sangue dele. Whitman pergunta-nos se *nós* iremos falar antes de ele partir, se *nós* estaremos demasiado atrasados para o alcançar, mesmo esperando ele por nós. Noutro lugar, Neruda aprendeu a lição de Whitman, designadamente na conclusão do seu poema «O Povo» (traduzido para inglês por Alastair Reid), que é um complemento magnífico dos dois tercetos finais de *Canto de Mim Mesmo*:

*Por isso ninguém se enfade quando
pareço que estou sozinho e não estou sozinho,
quando não estou com ninguém e falo para todos:*

*Alguém me está escutando e não dão por isso,
mas aqueles que eu canto e conhecem a razão,
esses continuarão a nascer e povoarão o mundo².*

Sigo a tradução portuguesa de *Canto de Mim Mesmo* da autoria de José Agostinho Baptista (Assirio & Alvim, Lisboa, 1992). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele poema remete para esta versão.

Sigo a versão da autoria de Luís Pignatelli, in *Plenos Poderes* (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1977, 2.ª edição).

Não duvido que Neruda, que traduziu Whitman, esteja aqui a fazer uma alusão a este poeta, e a fusão de pai e filho está quase completa, pelo menos neste momento. Neruda parece ter concordado com o poeta-crítico mexicano Octavio Paz, que se opunha a Borges e se esforçou por fundir o Whitman público e privado no apêndice final do seu *O Arco e a Lira* (1956):

Walt Whitman é o único grande poeta moderno que não parece ter uma atitude de inconformismo perante o seu mundo; ou até mesmo de solidão, pois o seu diálogo é um vasto coro. Sem dúvida que há nele, pelo menos, duas pessoas: o poeta público e a pessoa privada, que esconde as suas reais inclinações eróticas. Mas a sua máscara – o poeta da democracia – é algo mais do que uma máscara: é o seu verdadeiro rosto. Apesar de certas interpretações recentes, o sonho poético e o sonho histórico coincidem nele completamente. Não há qualquer hiato entre as suas crenças e a realidade social. E este facto tem mais peso – quero com isto dizer que é mais amplo e significativo – do que qualquer circunstância psicológica. No entanto, a singularidade da poesia de Whitman no mundo moderno só pode ser explicada à luz de uma outra, talvez ainda maior singularidade, que a envolve: a singularidade da América.

Isto está lindamente errado. Compreende-se mal Borges (e certas interpretações recentes») e subestima-se a complexidade poética de Whitman. «Reais inclinações eróticas» e «circunstância psicológica» não é aquilo que interessa; o que importa é o mapa da mente do próprio Whitman, uma cartografia na qual ele expõe dois eus opostos e uma alma distinta de ambos. O verdadeiro rosto de Whitman não é democrático nem elitista; é hermético, tal como Neruda, apesar dele próprio, parece ter compreendido. Talvez o Whitman hispânico seja um problema tão desconcertante de recepção porque as principais figuras envolvidas – Borges, Neruda, Paz, Vallejo – foram todas elas incapazes de ler as elegias *Canto de Mim Mesmo* e *Movimento do Mar* com a atenção necessária.

Como contraste aos poetas latino-americanos, apresento o espantoso poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), que, enquanto invenção fantástica, ultrapassa qualquer criação de Borges. Nascido em Lisboa e descendente de judeus conversos, Pessoa foi educado na África do Sul e, tal como Borges, desde muito novo que era bilingue. Na verdade, até aos vinte e um anos escreveu poesia unicamente em inglês. Em termos de eminência poética, Pessoa iguala-se a Hart Crane, com quem muito se assemelha, sobretudo em *Mensagem*, uma sequência poética sobre a história portuguesa, afim a *A Ponte* de Crane. Poderosos como são muitos dos poemas líricos de Pessoa, eles constituem, porém, unicamente uma parte da sua obra; também inventou uma série de poetas alternativos – entre eles Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis –, e para eles escreveu volumes inteiros de poemas,

ou melhor, *como* eles. Dois deles, Caeiro e Campos, são grandes poetas, totalmente diferentes entre si e de Pessoa, para já não falar de Reis, que é um interessante poeta menor.

Pessoa não era nem louco nem um mero ironista; é Whitman renascido, mas um Whitman que dá nomes separados a «o meu eu», «o eu verdadeiro» ou «eu, eu mesmo», e «a minha alma», e escreve maravilhosos livros de poemas para os três, assim como um volume à parte com o nome de Walt Whitman. Os paralelos estão demasiado próximos para serem coincidências, em particular porque a invenção dos «heterónimos» (um termo de Pessoa) se seguiu a uma imersão em *Folhas de Erva*. Walt Whitman, um dos duros, um americano, o «mim mesmo» de *Canto de Mim Mesmo*, torna-se Álvaro de Campos, um engenheiro naval português e judeu. O «eu verdadeiro» ou «eu, eu mesmo» torna-se o «guardador de rebanhos», o poeta pastoril Alberto Caeiro, enquanto a alma whitmaniana se transmuta em Ricardo Reis, um materialista epicurista que escreve odes horacianas.

Pessoa deu a cada um dos três poetas uma biografia e uma fisionomia, permitindo que se tornassem independentes dele, e de tal maneira que ele próprio se juntou a Campos e a Reis no anúncio de que Caeiro havia sido o seu «mestre» ou precursor poético. Pessoa, Campos e Reis foram todos influenciados por Caeiro, não por Whitman, e Caeiro não foi influenciado por ninguém, sendo um poeta «puro» ou natural, com pouca ou nenhuma educação, e que morreu com a idade altamente romântica de vinte e seis anos. Octavio Paz, um dos paladinos de Pessoa, resumiu este poeta quádruplo com uma requintada economia: «Caeiro é o sol em cuja órbita Reis, Campos e Pessoa (ele próprio) gravitam. Em cada um há partículas de negação ou irrealidade. Reis acreditava na forma, Campos na sensação, Pessoa em símbolos. Caeiro não acredita em nada. Ele existe.»

A investigadora portuguesa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que se afirmou como a crítica canónica de Pessoa, interpreta os heterónimos deste como a sua «leitura, meio em cumplicidade com Whitman e meio em aversão, não só da poesia de Whitman, mas também da sexualidade e das ideias políticas de Whitman». O homoerotismo mal reprimido de Pessoa emerge no furioso masoquismo de Campos, o que não é nada whitmaniano; e a ideologia democrática de *Folhas de Erva* era inaceitável para um monárquico visionário português.

Embora Ramalho de Sousa Santos faça o possível por eludir a angústia da contaminação de Pessoa por Whitman, as ansiedades da influência não são fáceis de escamotear. Tal como D. H. Lawrence em *Studies in Classic American Literature*, Pessoa-Campos manifesta uma enorme ambivalência em relação aos ambiciosos abraços whitmanianos do cosmo e de todos quantos nele existem; e contudo Pessoa parece saber, muito melhor do que os críticos que

o idealizam, que é impossível separar os seus eus poéticos dos de Whitman, apesar da prodigiosa ficção dos heterónimos. Até mesmo Ramalho de Sousa Santos, após uma tentativa de rodeio feminista dos fardos da influência, regressa brilhantemente às cruéis realidades da filiação temporal, do romance de família poético:

A partir do diálogo implícito em Whitman entre o eu e o «eu, eu mesmo», Pessoa esculpiu duas imagens da voz explicitamente distintas. Whitman, mais cedo, por intermédio de uma consciência conectiva, orgânica, foi capaz de entrelaçar estas duas vozes num todo dinâmico. Pessoa, chegando meio século depois, imerso nas correntes do pensamento contemporâneo e bem informado acerca de Nietzsche, Marinetti e sobretudo Pater, que ele havia trazido em parte, tinha necessidade de descobrir uma nova estratégia para exprimir o eu à maneira de Whitman, tanto técnica como filosoficamente. Ao detectar dois eus potencialmente opostos em *Folhas de Erva*, e sobretudo em *Canto de Mim Mesmo*, Pessoa encontrou a maneira de inscrever poeticamente o fluxo perpétuo de uma única consciência; uma consciência em estonteante movimento para a frente e para trás entre duas atitudes essenciais para com o Ser. Juntos, Caeiro e Campos re-entoam o *Canto de Mim Mesmo* como um dueto, com a voz principal do solista para sempre ensombrada pela presença impalpável do outro. Ler uma *persona* como uma parte essencial da outra proporciona uma nova leitura dos heterónimos.

Segundo esta perspectiva, com a qual eu estou em consonância, Pessoa aceita o papel que desempenha no drama da influência poética, mas leva a leitura de Whitman a um grau de consciência mais elevado ao exteriorizar a cartografia psíquica do seu precursor em termos de dois poetas fictivos. Quero primeiramente aplicar esta leitura a poemas de Caeiro e Campos, e depois voltar atrás, a Neruda, cuja diversidade poética tem desencadeado tantos comentários críticos. Quando Ricardo Neftalí Reyes assumiu o pseudónimo Pablo Neruda e escolheu Walt Whitman como pai adoptivo, deu por si só o primeiro passo em direcção ao princípio heteronímico de Pessoa. Quer *Canto Geral* venha ou não a ser confirmado com o decorrer do tempo como o canto geral da América, destituindo *Folhas de Erva*, como alguns dos seus admiradores profetizam, há também um enorme *corpus* da poesia de Neruda que é distinto da sua épica enciclopédica. A relação entre os volumes e as fases da sua variada carreira é imensamente whitmaniana no sentido em que eus nerudianos muito diferentes se manifestam nos poemas, tal como Caeiro e Campos são imensamente diversos e, mesmo assim, continuam a ser eus whitmanianos. Caeiro, tal como o «eu verdadeiro» de Whitman, está tanto dentro como fora do jogo, assistindo a ele e com ele se admirando:

*Deste modo ou daquele modo,
Conforme calha ou não calha,
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fora.*

*Procuró dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuró encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras.*

*Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.*

*Procuró despir-me do que aprendi,
Procuró esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu¹.*

O eu verdadeiro de Whitman não escreveu *Folhas de Erva*; o Eu verdadeiro de Whitman escarneceu do duro Walt em «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida», após ter passado pelo seu êxtase masturbatório em *Canto de Mim Mesmo*. A intuição de Pessoa ensinou-lhe o género de poema que o «eu, eu mesmo» whitmaniano podia ter escrito: involuntariamente, a expressão do animal humano ou homem natural – com o saber, o recordar e as representações passadas dos sentidos, todos eles abandonados. Poderá existir um poema assim? Certamente que não, e Pessoa, é claro, sabia-o; mas os poe-

Tal como é indicado por Bloom, a tradução inglesa é da autoria de Edwin Honig e Susan Brown. Não pretendo acirrar ódios entre os pessoanos, e muito menos entrar em guerras que não são minhas, mas o que é certo é que a tradução inglesa segue o que está publicado em Portugal. A primeira estrofe deste poema não coincide inteiramente com o que se lê em algumas edições portuguesas mais recentes da poesia de Alberto Caeiro, embora coincida completamente com o que se encontra, por exemplo, na chamada «edição Ática», organizada por João Gaspar Simões (*Obra Poética de Fernando Pessoa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, Volume II). É dela, por isso, que sai o excerto do poema de Caeiro citado por Harold Bloom.

mas de Caeiro são uma tentativa fascinante de escrever o que não pode ser escrito. No outro limite da expressão – a rapsódia autoglorificante do duro, demoníaco Walt –, Pessoa coloca o afrontoso Campos, como aqui na sua «Saudação a Walt Whitman»:

*Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á-á!*

*De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para não o ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklin Ferry dez anos
antes de eu nascer,
Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não
é Rua do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos
de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o
universo na alma.*

*Ó sempre moderno e eterno cantor dos concretos absolutos,
Concubina foga do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a adversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas,
pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!*

*Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos,
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,*

*Homero do insaisissable do flutuante carnal,
 Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
 Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
 Incubo de todos os gestos,
 Espasmo pra dentro de todos os objectos-força,
 Souteneur de todo o Universo,
 Rameira de todos os sistemas solares...¹*

Esta fantasia de 1915 continua vibrantemente por mais de duzentos versos, e é acompanhada por duas *extravaganzas* whitmanianas mais longas, «Ode» e *Ode Marítima*, esta última com trinta páginas de extensão, e que é a obra-prima de Campos, bem como um dos maiores poemas do século. Com excepção das melhores partes das obras de Neruda *Residência na Terra*² e *Canto Geral*, nada que tenha sido composto na esteira de Whitman se equipara em invenção exuberante a *Ode Marítima*. A «Saudação a Walt Whitman», cuja sublime ambivalência excede D. H. Lawrence enquanto reacção-formação whitmaniana («Rameira de todos os sistemas solares»), termina abençoando Whitman como o «Amante impotente e fogoso das nove musas e das graças».

Saudando Whitman quinze anos mais tarde (em 1930, no ano da publicação de *A Ponte*, de Hart Crane), Federico García Lorca escreve uma «Ode a Walt Whitman», no seu surrealista *Poeta em Nova Iorque*, que é muito pobre quando comparada com os cantos de Campos. Mas isto é compreensível, porque Lorca, ao contrário de Pessoa, conhecia Whitman só em segunda mão, e imaginava-o um «velhote encantador» com «as tuas barbas cheias de borboletas». Pessoa-Campos, impregnado de Whitman e por ele inflamado, combate pela sua vida poética, em parte através da estratégia

Tal como é indicado por Bloom, a tradução inglesa é da autoria de Edwin Honig e Susan Brown. Conforme afirmei na nota anterior, não pretendo acirrar ódios entre os pessoanos, e muito menos entrar em guerras que não são minhas, mas o que é certo é que a tradução inglesa segue o que está publicado em Portugal. Este excerto de «Saudação a Walt Whitman» não coincide inteiramente com o que se lê em algumas edições portuguesas mais recentes da poesia de Álvaro de Campos – designadamente na edição da responsabilidade de Cleonice Berardinelli (Imprensa Nacional, Lisboa, 1990) –, embora coincida completamente com o que se encontra, por exemplo, na edição organizada por João Gaspar Simões (*Obra Poética de Fernando Pessoa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, Volume II). É dela, por isso, que sai o excerto do poema de Campos citado por Harold Bloom.

Neste caso, porém, e enquanto crítico literário, não resisto a acrescentar que lamento que tal aconteça, pois acredito que a leitura que Bloom faz do Pessoa-Whitman seria ainda mais rica se a tradução inglesa tivesse seguido uma edição portuguesa recente como a de Cleonice Berardinelli, a qual apresenta o último verso de Álvaro de Campos do seguinte modo: «Rameira de todos os sistemas solares, painelero de Deus!»

Na tradução do título deste poema de Neruda sigo a versão da autoria de Fernando Assis Pacheco, *Pablo Neruda. Antologia Breve* (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1974, 3.ª edição).

borgesiana (antes de Borges) de se tornar Walt Whitman, tal como o Pierre Menard de Borges se tornou Cervantes a fim de usurpar a autoria de *Dom Quixote*.

Neruda percebeu, pelo menos nos seus próprios poemas whitmanianos, que o poeta de *Folhas de Erva* era evasivo, tímido, defensivo, invariavelmente metamórfico. Tal como foi observado por Frank Menchaca, «Neruda também deve ter percebido que o eu que se afirma estar francamente disponível em toda a parte da poesia de Whitman, em lado nenhum consegue ser encontrado». A morte é talvez uma parte daquele «lado nenhum», tanto em Whitman como em Neruda, mas é um dos temas na obra de Neruda em torno do qual o Whitman que trata das feridas tende a pairar. *Residência na Terra*, que é a culminação da sua poesia inicial, mostra Neruda confrontando-se com a tristeza à maneira do Whitman elegíaco que se contempla a si mesmo como parte do movimento do mar. Neruda comentou que «É uma poesia sem saída», e insistiu no facto de que saíra do desespero unicamente graças às suas actividades em defesa do condenado lado republicano na Guerra Civil de Espanha. Leo Spitzer, um dos que pertencem à dupla mão-cheia de críticos modernos eruditos que valem a pena, descreveu *Residência na Terra* como uma «enumeração caótica», a qual seria o Whitman mais sombrio fora de controlo, o processo criativo whitmaniano reduzido ao que Spitzer apelida de «actividades desintegradoras», ou o whitmaniano indo na maré baixa com o oceano da vida.

Em termos dos heterónimos de Pessoa, os poemas de *Residência na Terra* são escritos pelo elemento Caeiro preso em Campos, um Whitman encurralado dentro de si mesmo. Talvez isto seja mais evidente na conclusão do beco sem saída intitulado «Walking Around», que foi esplendidamente traduzido para inglês por W. S. Merwin:

*Por isso a segunda-feira arde como petróleo
quando me vê chegar com cara de prisão,
e uiva no seu decurso qual uma roda ferida,
e dá passos de sangue ardente rumo à noite.*

*E empurra-me para certos recantos, para certas casas húmidas,
para hospitais onde os ossos saem pela janela,
para certas sapatarias com odor a vinagre,
para ruas espantosas como fendas.*

*Há pássaros cor de enxofre e horríveis intestinos
pendurados nas portas das casas que odeio,
há dentaduras esquecidas numa cafeteira,
há espelhos*

*que deveriam ter chorado de vergonha e espanto,
há guarda-chuvas em toda a parte, e venenos, e umbigos.*

*Passeio calmamente, com olhos, com sapatos,
com fúria e esquecimento,
passo, atravesso escritórios e lojas ortopédicas,
e pátios onde há roupa pendurada num arame:
cuecas, toalhas e camisas que choram
lentas lágrimas sórdidas¹.*

No seu aspecto mais vigoroso, *Canto Geral* é o antídoto derradeiro para esta versão suicida de whitmanismo em Neruda. Roberto González Echevarria apelidou *Canto Geral* de «poética da traição», sombriamente profética do *pathos* terrível da morte de Neruda, em 23 de Setembro de 1973, doze dias depois dos massacres que tiveram início com o assassinio do seu amigo, o presidente Salvador Allende, pelos militares chilenos. Traição é apenas um tema menor em Whitman, cujos envolvimento políticos são demasiado sobrevalorizados no mau momento da crítica que agora atravessamos, no qual tudo tem sido politizado. Mas a traição, quer da República espanhola quer do Chile pelos militares, era uma libertação poética para Neruda, emancipando-o do lado sombrio que ele partilhava com Whitman sem possuir a capacidade preternatural de Whitman para gerar, agora e sempre, um nascer de sol para ele mesmo. A lição derradeira da influência de Whitman – em Borges, Neruda, Paz e tantos outros mais – pode muito bem ser a de que só uma originalidade tão descomedida quanto a de Pessoa é que podia ter esperança de contê-la sem perigo para o eu poético ou para os eus poéticos.

Sigo a versão da autoria de José Bento, in *Antologia de Pablo Neruda* (Editorial Inova, Porto, 1975, 2.ª edição).

22

Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare

RICHARD ELLMANN, na sua biografia definitiva, *James Joyce*, tem uma bela vinheta acerca da amizade entre Joyce e Beckett, que na altura tinham cinquenta e vinte e cinco anos de idade, respectivamente:

Beckett era viciado em silêncios, e Joyce também; mantinham conversas que consistiam muitas vezes de silêncios dirigidos um ao outro, ambos cheios de tristeza, a de Beckett mais pelo mundo, a de Joyce mais por si mesmo. Joyce estava sentado na sua posição habitual, de pernas cruzadas, com a ponta do pé da perna superior debaixo da sola do pé da perna inferior; Beckett, também alto e magro, pusera-se na mesma posição. De repente, Joyce fez uma pergunta do género «Como é que o idealista Hume podia escrever uma história?» Beckett retorquiu: «Uma história de representações.»

A fonte de Ellmann era uma entrevista com Beckett em 1953, mais de vinte anos depois, mas Beckett guardava uma recordação bastante nítida. Joyce morreu em 1941, sem ter completado sessenta anos; Beckett morreu em 1989, aos oitenta e três anos. Beckett sempre gostou de Joyce como um segundo pai, e começou por ser um discípulo absoluto do mestre. De todos os livros de Beckett, aquele de que mais gosto é *Murphy*, o seu primeiro romance a ser publicado, escrito em 1935 e dado à estampa só em 1938, mas o livro é tão joyciano quanto qualquer romance de Anthony Burgess, e pouco

tem declaradamente em comum com o Beckett da maturidade, o Beckett da trilogia (*Molloy*, *Malone Está a Morrer*, *O Inominável*), de *Como É*, ou dos dramas maiores (*À Espera de Godot*, *Fim de Partida*, *A Última Bobina de Krapp*)¹. Escolho *Murphy* como ponto de partida da discussão, em parte por causa do prazer que a obra sempre me dá, e em parte para examinar Beckett no que ele tem de mais joyciano. O próprio Joyce gostava tanto de *Murphy* que sabia de cor a descrição do destino final das cinzas de Murphy:

Algumas horas mais tarde, Cooper tirou o pacote de cinzas do bolso, onde algumas horas mais cedo o tinha posto para maior segurança, e atirou-o colericamente a um homem que o tinha gravemente ofendido. O pacote saltou, rebentado, da parede para o chão, onde imediatamente se transformou no objecto dos mais variados e científicos pontapés, fintas, passes, defesas, remates, murros e cabeçadas, sem falar de uma certa consideração da parte dos que preferiram o balão parabólico. À hora de fechar, o corpo, o espírito e a alma de Murphy estavam equitativamente distribuídos por todo o soalho da taberna; e, antes que a aurora viesse mais uma vez acizentar a terra, tinham sido varridos, juntamente com a areia, as beatas, a cerveja, o vidro, os fósforos, os escarros, o vômito².

Através da referência a «o corpo, o espírito e a alma», esta engraçada truanice quer fazer-nos lembrar o testamento de Murphy, lido seis páginas antes:

No que respeita ao destino destes meu corpo, alma e espírito, é meu desejo que sejam queimados e metidos dentro de um saco de papel e levados ao Teatro da Abadia, Rua da Abadia, Dublin, e sem demora até aos privados, onde passaram as suas horas mais felizes, à direita ao descer para as poltronas de orquestra, e desejo que o autoclismo, que em caso de necessidade se fará reparar para este efeito, seja puxado sobre eles, de preferência durante o espectáculo, tudo isto sem cerimónias ou manifestações de pesar.

Como É [*How It Is*], tradução de Maria do Carmo Abreu (Ulisseia, Lisboa, s/d.). *Molloy*, versão de Rui Guedes da Silva (Editorial Presença, Lisboa, s/d.). *Malone Está a Morrer* [*Malone Dies*], sigo o título na versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993). *À Espera de Godot*, sigo o título na versão de A. Nogueira Santos, in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.). *Fim de Partida* [*Endgame*], não sigo o título na versão de F. Curado Ribeiro (*Fim de Festa*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.). *A Última Bobina de Krapp* [*Krapp's Last Tape*], não sigo o título na versão de Rui Guedes da Silva (*A Última Gravação*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/d.).

Nos fragmentos das obras de Beckett que serão citados ao longo do capítulo, não sigo as versões portuguesas de *À Espera de Godot*, *Fim de Partida* e *A Última Bobina de Krapp*.

Sigo a tradução de *Murphy* da autoria de José Manuel Simões (Círculo de Leitores, Lisboa, 1974). Qualquer outra ocorrência remete para esta versão.

Aquilo a que se poderia chamar o ímpeto negativo de *Murphy* é, felizmente, incessante. A beleza do livro está na exuberância da sua linguagem: é o *Canseiras de Amor em vão* de Samuel Beckett. Não é muito beckettiano, em parte por ser descaradamente joyciano, e em parte por ser a única obra substancial de Beckett que é parte de uma história de representações; é o romance tal como foi escrito por Dickens, Flaubert e pelo primeiro Joyce, em vez da mais problemática forma de «anatomia» (como Northrop Frye gostava de lhe chamar) de Rabelais, Cervantes e Sterne. *Murphy* tem uma narrativa surpreendentemente contínua, e quando as minhas duas personagens favoritas, os pitagóricos dublinenses Neary e Wylie, estão por perto, por vezes na companhia da «Miss Counihan de quentes nádegas reluzentes», Beckett põe nas suas bocas conversas cuja vivacidade e elevado bom humor ele não estava disposto a nos dar, e também a si próprio, outra vez:

– Sentem-se os dois, aí na minha frente – disse Neary – e não desesperem. Lembrem-se de que não há triângulo, por mais escaleno, que qualquer circunferência não atravessasse nos assim chamados pontos de intersecção. Lembrem-se também de que um dos ladrões foi salvo.

– As nossas medianas, ou lá que raio é – obtemperou Wylie –, encontram-se em Murphy.

– Fora de nós – disse Neary –, fora de nós.

– Na luz exterior – acrescentou Miss Counihan.

Agora era a vez de Wylie, mas ele não conseguiu achar nada. Rendeu-se à evidência, compreendeu que não seria capaz de achar nada que fosse digno de si no período de tempo previsto, e tomou o ar de quem não está à procura, ou de quem já achou e espera impacientemente pela sua vez. Finalmente, Neary atacou sem piedade:

– É a tua vez, Agulha.

– E privar a senhora da última palavra! E obrigá-la a achar outra! Vejamos Neary!

– Não incomoda nada – disse Miss Counihan.

Agora não era a vez de ninguém.

– Muito bem, deixemos tudo isso — sentenciou Neary. – Onde eu queria chegar, o que eu queria dizer, é o seguinte: que a conversação que eu tentei evitar seja sem precedente tanto na vida como na literatura, que cada um diga, como melhor puder e souber, a verdade. Eis o que eu queria dizer quando disse... o que é que eu disse? Esqueci-me. De qualquer forma, é mais que tempo de nós os três nos separarmos.

Neary mostrou só a primeira metade, a metade optimista, da citação de Santo Agostinho que era a predilecta de Beckett, e que virá a centrar o *ethos* de *À Espera de Godot*: «Não desesperes, um dos ladrões foi salvo; não sejas

presumido, um dos ladrões foi condenado.» Beckett comentou certa vez que «eu estou interessado na forma das ideias, mesmo que não acredite nelas... aquela frase tem uma forma maravilhosa. É a forma que importa.» No cristianismo protestante, a forma do perdão divino é ao mesmo tempo antitética e arbitrária, o que equivale a um olhar retrospectivo para Agostinho; e Beckett, um não crente convicto, teve uma educação de irlandês protestante. *Murphy*, deliciosamente não crente, é a comédia mais pura que Beckett escreveu. As suas tonalidades mais sombrias estão omnipresentes, mas uma verve contínua mantém-nas na periferia. A presença de Joyce é temperada ao longo do livro pela única outra influência novelística que alguma vez tocou Beckett: o muito diferente Proust, acerca de quem Beckett havia publicado um livro curto, muito vivo, em 1931. Esse livro culmina numa visão de Proust que só talvez um discípulo de Joyce teria escrito:

Para Proust, a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer sistema ético ou estético. Na verdade, ele não faz qualquer tentativa para dissociar a forma do conteúdo. Um é a concreção do outro, a revelação de um mundo. O mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesão, porque é apreendido metaforicamente pelo artista: a expressão indirecta e comparativa da percepção indirecta e comparativa.

Se se substituísse «Proust» por «Joyce» ou «Beckett», esta passagem seria, pelo menos, igualmente convincente. No início de *Proust*, Beckett fala de «a nossa presunçosa vontade de viver», e junta-se a Proust numa resistência schopenhaueriana a essa vontade. O seu próprio credo como escritor emerge da monografia através de duas lúcidas frases que formam uma ponte entre Joyce e Proust:

A única pesquisa fértil é escavadora, imersiva, uma contradição do espírito, uma descida. O artista é activo, mas negativamente, fugindo da nulidade dos fenómenos extracircunferenciais, arrastado para dentro do turbilhão.

Esta descida ao abismo do eu tem mais a ver com a arte da trilogia de Beckett do que com a de *Finnegans Wake* ou com a de *Em busca do Tempo Perdido*. Pondo de parte o amor, Joyce fascinava Beckett sobretudo por causa da mestria preternatural que ele manifestava continuamente. Em nenhuma altura Beckett decidiu encarar Joyce como estando completamente dominado pela *materia poetica* que converteu no *Ulisses* e no *Finnegans Wake*. Por contraste, o Proust de Beckett é apresentado como um pai literário antitético, com a coragem de ser vitimizado e aprisionado pelo seu material, e de o aceitar com ansiedade romântica. O nome de Joyce não é referido em lado nenhum da monografia de Beckett, mas a figura dele surge como o artista

clássico em oposição ao Proust romântico (e ao Beckett romântico), que escrevem como viveram, no Tempo, ao contrário de Joyce:

O artista clássico assume a onisciência e a onipotência. Ele ergueu-se artificialmente a si próprio para fora do tempo, de maneira a dar alívio à sua cronologia e causalidade ao seu desenvolvimento. A cronologia de Proust é extremamente difícil de seguir, e as suas personagens e os seus temas, embora pareçam obedecer a uma quase insane necessidade interior, são apresentados e desenvolvidos com um fino desprezo dostoiévskiano pela vulgaridade de uma concatenação plausível.

Isto está mais perto ainda de *Murphy* do que de *Em busca*, e é já uma defesa da trilogia. «Quanto mais Joyce conhecia, mais podia»; o caminho alternativo é «trabalhar com impotência, ignorância». Estas palavras devem ser entendidas como metáforas de alguns estados muito agudos da consciência, de onde brotaram *À Espera de Godot*, a trilogia, o magnífico *Fim de Partida*, e o autenticamente chocante *Como É*. Inclino-me a duvidar que esses estados sejam graus de consciência essencialmente diferentes – graus da consciência da consciência, digamos assim –, o que constitui a alegoria pós-cartesiana de Hugh Kenner, cujo Beckett é, no essencial, o último dos modernistas, o epílogo cómico de Pound, Eliot, Joyce (e Wyndham Lewis!) e, por isso, uma testemunha derradeira da destruição do Ocidente pelo Iluminismo.

O sentido que Beckett tinha do nosso mal-estar era sobretudo uma compreensão pós-protestante, proveniente mais de Schopenhauer que de Descartes. A autoconsciência é um elemento da visão que Beckett tem da nossa vertigem, mas só como um outro fruto da rapace vontade de viver. Até mesmo Schopenhauer, obcecado por e eloquente acerca do impulso para além do princípio do prazer, é só mais um retardatário na sua representação, tal como Freud o foi depois dele. Nos mestres da vontade de viver estão incluídos Falstaff e Macbeth, ou antes, Falstaff como mestre e Macbeth como vítima. Hamlet, que assombrou necessariamente Beckett apesar da declarada preferência deste por Racine, é mestre e vítima, e é nessa qualidade que impregna o drama canónico de Beckett, *Fim de Partida*. O Hamlet de Beckett segue o modelo francês, no qual a consciência excessiva nega a acção, o que se encontra a alguma distância do Hamlet de Shakespeare. T. S. Eliot, que gostaria de ter preferido o Hamlet francês, opinou que «O Hamlet de Laforgue é um adolescente; o Hamlet de Shakespeare não o é, ele não tem uma tal explicação e desculpa». O Hamm de Beckett, tal como o Hamlet de Laforgue, é um adolescente empolado num deus arruinado ou demiurgo. Mas a autoconsciência não é o fardo de Hamm; a vontade de viver, numa forma horripelantemente decadente, subsiste nele, e é isso que constitui sempre o demónio para Beckett. Se se é um artista, tolera-se o aumento particular da vontade de viver que

integra a vocação de artista, uma ânsia de reconhecimento que é, de início e derradeiramente, uma ânsia de imortalidade. Beckett parece ter sido um ser humano bom e decente como qualquer escritor forte, e muito mais até do que a maioria deles: possuidor de uma compaixão infinita, sempre afável, se bem que ainda mais infinitamente afastado. Mas enquanto escritor, ele sofreu como todos os escritores sofrem; quanto mais forte é o escritor mais forte é o sofrimento, e Beckett era um escritor muito forte, mais forte ainda do que Borges ou Pynchon, que é o último (até à data) autor inatacável do Cânone.

Após a transição de escrever primeiro em francês e só depois se traduzir a si mesmo para inglês, Beckett libertou-se estilisticamente de Joyce e acabou por não ser muito perturbado pela visão de Proust, apesar da linhagem comum que ambos tinham com Shopenhauer. Ao se confrontar com *Fim de Partida* ou *Como É*, ninguém encontra um Beckett falho de estranhamento, de palpável originalidade. A sua sombra paira pesadamente sobre as peças de Pinter e Stoppard; a sua prosa de ficção dá a impressão de ter sido uma paragem final: ninguém consegue expandir ou aprofundar esse modo. *Fim de Partida* pode muito bem ser o fim de partida da última fase maior do Cânone Ocidental, enquanto damos por nós à espera de Godot, que virá a ser o demiurgo de uma nova Idade Teocrática, tão indesejável para Beckett como para quem quer que seja de entre nós. O que é que as nossas florescentes assembleias de Estudos Culturais podem fazer com *Fim de Partida* ou *Como É*, a não ser talvez apontá-los como a culminação (juntamente com *Em busca*, *Wake* e *Kafka*) dos maus velhos tempos, como os paraísos perdidos dos estetas? Beckett, tal como Joyce, pressupõe um leitor que conheça Dante e Shakespeare, Flaubert e Yeats, e todos os outros grandes homens e mulheres mortos que vivem para sempre, socorrendo-me do elogio de Coleridge a Shakespeare. O teatro tem as suas próprias tradições e a sua própria continuidade, e o Beckett dos dramas irá sobreviver tanto tempo quanto Shakespeare e Molière, Racine e Ibsen, embora mais na representação do que na leitura. O Beckett das narrativas em prosa enfrenta o mesmo eclipse que os seus precursores, Joyce e Proust, pois os novos teocratas irão fazer valer o seu não-cânone quase literato e multicultural. Que hipóteses têm *Malone Está a Morrer* ou *Como É* perante o *Meridian* de Alice Walker ou perante todas as outras leituras corretas que são receitadas? Elegista que sou, tenho de me resignar e ser realista ao ponto de centrar a sobrevivência canónica de Beckett em *À Espera de Godot*, *Fim de Partida* e *A Última Bobina de Krapp*, e de esquecer com tristeza, no que irei dizer a seguir, o Beckett não dramático da fase mais tardia.

EMBORA OS PROTAGONISTAS de Beckett manifestem uma surpreendente variedade, quase todos eles partilham uma mesma característica: repetição, estando condenados a contar e representar repetidas vezes uma história. Surgem na esteira do Judeu Errante, do Velho Marinheiro de

Coleridge, do Holandês Voador de Wagner, do caçador Gracus de Kafka. O género literário de Beckett é a tragicomédia (que é a designação declarada de *À Espera de Godot*); por mais sombrio que possa ser o aspecto, o modo não é, porém, trágico, excepto em *Fim de Partida*. Devidamente encenada e representada, *À Espera de Godot* não é propriamente uma grande animação; mas enquanto eu anseio sempre por vê-la mais uma vez, no que respeita a *Fim de Partida* eu tenho de arranjar forças para enfrentar mesmo uma boa produção desta peça, que é uma obra mais grandiosa, mas mais agreste. Hamm, o irascível Hamlet de *Fim de Partida*, é um solipsista quase perfeito, e os poderes de representação de Beckett na peça podem ser difíceis de suportar. A popularidade duradoira de *Godot* tem qualquer coisa a ver com os anelos dos seus *clowns*, Gogo e Didi. Mas o drama, embora mais ameno e menos apocalíptico do que *Fim de Partida*, acaba por ser tão alegre quanto as suas implicações são das do género do Ibsen tardio. Enquanto se espera por Godot, podia-se da mesma maneira estar à espera de quando nós mortos acordarmos.

Fim de Partida provém de um paradigma shakespeariano que enxerta em *Hamlet* elementos d'O Rei Lear, *A Tempestade*, *Ricardo III* e *Macbeth*; mas *À Espera de Godot*, como é reconhecido por todos os críticos, vai buscar os seus modelos ao *vaudeville*, à mímica, ao circo, ao *music-hall*, à comédia do cinema mudo e, em última instância, às origens de todos eles: à farsa, medieval e posterior. *Godot* dá a impressão de ser tão arcaica quanto *Fim de Partida* dá a impressão de ser profética: a antiga Idade Teocrática cruza-se com aquela nova Idade Teocrática que acaba de se precipitar na nossa direcção. Uma vez mais, e tal como todos os críticos acabaram por reconhecer, *Godot* é assombrada pela Bíblia protestante: Caim e Cristo pairam por perto, mas Godot não é mais do que aquilo que o terrível Pozzo é. O nome dele é arbitrário e sem sentido, seja qual for a sua origem: ou em Balzac (que Beckett detestava) ou na própria vida de Beckett. Acerca do cristianismo e de *À Espera de Godot*, Beckett foi brutalmente definitivo: «O cristianismo é uma mitologia com a qual eu estou perfeitamente familiarizado e, por isso, utilizo-a. Mas não neste caso!» Vale sempre a pena recordar que Beckett mais do que partilhava da aversão de Joyce pelo cristianismo e pela Irlanda. Os dois homens escolheram a descrença e Paris, e a explicação dada por Beckett para o facto de a Irlanda ter produzido tantos escritores modernos importantes era a de que um país tão sodomizado pelos Ingleses e pelos padres era um país obrigado a cantar. A salvação, que dificilmente era uma opção para Beckett, também não se encontra ao dispor de Vladimir e de Estragon naquela que é a menos agostiniana das peças, a despeito da parábola dos dois ladrões.

Beckett tinha receio de que *À Espera de Godot* viesse um dia a parecer-se com uma peça de período. Ainda me lembro da primeira representação da peça a que assisti, em Nova Iorque, no ano de 1956, com Bert Lahr no papel de Es-

tragon e E. G. Marshall no de Vladimir, ambos ofuscados por Kurt Kaznar no papel de Pozzo e por Alvin Epstein no de Lucky. Beckett, que recusou assistir, rejeitou-a por ela ser «uma produção terrivelmente errada e vulgar», Ao se re-ler a peça em 1993, alguns dos seus aspectos têm, de facto, um sabor de período, mas isso pode dever-se ao facto de o mundo de há quarenta anos atrás, do outro lado dos anos 60, dar hoje a impressão de estar recuado um século ou mais no abismo do tempo. Aquilo que então me surpreendeu é aquilo que agora me torna nostálgico, o que seguramente não acontece com *Fim de Partida*. Hamm é tanto um rei do xadrez, sempre prestes a ser apanhado, como um fraco jogador, embora não seja muito claro quem é exactamente o seu oponente para além de nós próprios, o público. Estragon e Vladimir, que jogam unicamente um jogo de espera, precisam de ser representados como e por grandes animadores de espectáculo, e desfrutam de uma relação amigável com o público. Beckett não quis com certeza que os seus vagabundos nos encantassem, mas então deveria tê-los construído de maneira diferente. Hamm, o menos sedutor dos solipsistas, não podia ser representado pelo falecido Bert Lahr, mas nesse caso ninguém (espero eu) teria dado a Lahr o papel de Pozzo, o precursor de Hamm.

Assisti à representação de *À Espera de Godot* antes de ter lido a peça, e recordo-me de ficar surpreendido quando ouvi Lahr a citar Shelley na altura em que a Lua se ergue: «Pálida do cansaço... de subir ao céu e de lá contemplar os iguais a nós.» Beckett, tal como Joyce, não partilhava da declarada aversão que Eliot sentia por Shelley (veio a revelar-se que Eliot, afinal, também não partilhava dela). O fragmento dirigido à Lua por Shelley é, com efeito, o epílogo do primeiro acto:

*Estás tu pálida do cansaço
De subir ao céu e de lá contemplar a terra,
Vagueando solitária
Por entre estrelas de origem diferente –
E de sempre mudares, como um olhar triste
Que não encontra um objecto digno de nele permanecer?*

Shelley, um céptico um pouco à maneira de Hume apesar da sua reputação platónica, pode ter estado aqui a jogar um jogo irónico com o bispo Berkeley; em qualquer dos casos, estou em crer que foi assim que Beckett leu este fragmento, o que explica a razão pela qual ele é citado por Estragon. Uma vez que para Berkeley os objectos em si mesmos não existiam, mas residiam tão-só nas nossas mentes segundo a percepção que deles tínhamos, a Lua de Shelley parodia a consciência subjectiva de Berkeley, uma consciência triste e mutável, porque nenhum ser humano é um candidato digno a uma constância do objecto. «Os que são como nós» não são dignos da atenção da Lua, e por isso não alcançamos a existência.

Na sua qualidade de viajante sem companhia, a Lua de Shelley é o emblema da ansiedade de Estragon quanto à possibilidade de Vladimir o abandonar, e que ele tende a exprimir através da ameaça de se separar de Vladimir. A ansiedade está relacionada com a mania suicida de Estragon, que se encontra aliada à comparação que ele faz de si mesmo com Cristo. O biógrafo de Beckett, Dierdre Bair, diz-nos que Estragon foi originalmente chamado «Levy», e talvez se possa supor que Beckett o concebeu primeiro à imagem dos seus amigos judeus, como o seu companheiro joyciano Paul Léon, que foram assassinados pelos Alemães. Há um elo ténue, mas perpetuamente perturbante, entre a «espera» de Godot e a ansiosa espera que constituiu uma parte tão grande do trabalho serenamente heróico de Beckett para a Resistência francesa. A mortalidade é o fardo declarado de *A Espera de Godot*, e a sua irónica paródia da fuga de Berkeley do princípio de realidade, do carácter definitivo da morte, é um dos aspectos que impedem a obra de cair numa peça de período.

Pouco depois do início do II Acto, Shelley regressa quando Estragon adopta a figura shelleiana das folhas mortas para «todas as vozes mortas», para todas as perdas sofridas por Beckett, de amigos e de amantes. A histeria subsequente de Pozzo faz aumentar a lamentação pela mortalidade: «Dão à luz escarranchadas num túmulo; a luz brilha por um instante, depois é noite outra vez.» Antes, na espantosa litania de Lucky, o bispo Berkeley é alvo de uma refutação dialéctica: «Numa palavra, o índice de fiascos *per capita* desde a morte do bispo Berkeley é da ordem de cinco centímetros e cem gramas *per capita*.» Objectificados pela morte, nós perdemos a existência, e preocupamo-nos antecipadamente sobre se alguma vez a tivemos. Por isso, Vladimir está preocupado com o facto de ele poder ser só a projecção de um sonho de Estragon, de alguém poder estar a olhar para ele no preciso momento em que ele olha para o Estragon adormecido.

Numa altura como esta, Beckett consegue, enquanto dramaturgo, um efeito bastante estranho e sem proporção com a sua verdadeira originalidade. O drama filosófico é muito abundante, e Beckett retrocede abertamente à obra de Calderón *A Vida É Sonho*, tal como o faz no seu livro sobre Proust. Mas o *pathos* dos vagabundos é misteriosamente original, embora por detrás deles estejam as sombras dos bobos de Shakespeare, culminando no Feste de Noite de Reis. Nas suas atitudes para com a mortalidade, Beckett assemelha-se de um modo um tanto ou quanto singular ao Dr. Johnson, o que pode explicar a vontade por ele demonstrada, no início da sua carreira, de escrever *Human Wishes* [«Desejos Humanos»], que teria trazido para o palco Samuel Johnson na sua própria pessoa¹. Tal como Johnson, Beckett associa obsessi-

«*Human Wishes*, que teria trazido para o palco Samuel Johnson na sua própria pessoa.» A relação que aqui se deve também ter em conta com o poema longo de Samuel Johnson intitulado *The Vanity of Human Wishes* [«A Vaidade dos Desejos Humanos»], publicado pela primeira vez em 1749.

vamente o gosto revelado nos primeiros tempos pela mortalidade na mente à convicção de que o amor se perde cedo ou, então, nunca se perde. É essa a ênfase de *A Última Bobina de Krapp*, que vê a assunção de Beckett no quadragésimo ano da sua própria visão estética como sendo ironicamente uma com a sombra do objecto caindo sobre o *ego*, para citar Freud, no que este tem de mais astucioso, em «Luto e Melancolia». Se os derradeiros modelos para Estragon e Vladimir foram Beckett e aquela que veio a ser sua mulher, Suzanne, então a longa marcha, durante um mês, que ambos fizeram desde Paris até ao Sudeste da França em Novembro de 1942, fugindo da Gestapo, podia ser considerada a *materia poetica* a partir da qual se formou *À Espera de Godot*. Contudo, o cadinho da imaginação dramática de Beckett era tão intenso que, meio século depois, temos muita dificuldade em digerir esta informação acerca das origens da peça. A dignidade estética desta peça mantém-se absoluta, e confunde qualquer esforço que se faça para ligar as ansiedades experienciais de Beckett com a conseguida ansiedade da sua arte dramática.

A FAMA DE BECKETT tem pouco a ver com as suas narrativas em prosa (chamando-lhes isso); a sua reputação internacional esteve e continua a estar fundada nas peças, particularmente em *À Espera de Godot*. Notáveis como são os seus quase-romances, a sua obra-prima é sem dúvida *Fim de Partida*, e é no teatro que ele alcançou uma arte quase inteiramente sua. A única peça de Joyce, *Exilados*¹, é um exercício de ibsenismo, e uma peça da autoria de Proust teria sido tanto uma catástrofe quanto as peças de Henry James o provaram ser. A estranha afinidade com Kafka, indesejável para Beckett, pode ser sentida nas peças, mas está limitada pelo sentido kafkiano da «indestrutibilidade», o qual, como já vimos, não era partilhado por Beckett. Joyce tinha algo de hermético e maniqueísta; Beckett não. Ele não se confundia a si próprio com Deus ou com Shakespeare, embora *Hamlet*, *A Tempestade* e *O Rei Lear* sejam peças que acabam por ser todas elas revistas em *Fim de Partida*, a qual tem uma relação com Shakespeare que é tão grande quanto a de *Finnegans Wake*.

Difícilmente se encontra alguém que se iguale a Beckett entre os melhores dramaturgos da nossa Idade Caótica: Brecht, Pirandello, Ionesco, García Lorca, Shaw. Nenhum deles tem um *Fim de Partida*; para se encontrar um drama com o poder de reverberação que esta peça possui, tem de se voltar a Ibsen. O autor de *Murphy* ainda paira por ali enquanto esperamos por Godot, mas desapareceu quando entramos na ratazaneira de Hamm, que é a versão deste d'A *Ratoeira* de Hamlet, sendo esta última ela própria uma revisão do putativo *O Assassínio de Gonzago*. Não consigo pensar numa qualquer outra

Exilados [*Exiles*] de James Joyce. Sigo a versão de João Palma-Ferreira (Livros do Brasil, Lisboa, 1987).

obra literária do século xx, composta até 1957, que seja um conseguimento quase tão original quanto *Fim de Partida*, e desde essa altura também não tem surgido o que quer que seja que desafie uma tal originalidade. Beckett pode ter jurado que a «mestria» não era possível depois de Joyce e Proust, mas *Fim de Partida* consegue alcançá-la. Após ter dobrado os cinquenta anos de idade, em 1956, Beckett teve cinco anos extraordinários de criatividade, um período que começa com *Fim de Partida* e inclui *A Última Bobina de Krapp e Como É*, que com *Fim de Partida* estabeleceram uma nova craveira que nem mesmo ele, Beckett, voltou bem a atingir.

A primeira obra dramática de Beckett que possuímos é a cena que sobreviveu de uma projectada peça acerca das relações do Dr. Johnson e de Mrs. Thrale. Assinalada I Acto, sob o título *Human Wishes*, a cena passa-se na estranha casa de vaidades e de casos caritativos do Dr. Johnson: Mrs. Williams, Mrs. Desmoulins, Miss Carmichael, o gato Hodge e o Dr. Levett. Enquanto as senhoras discutem umas com as outras, encontramos-nos de repente quase vinte anos mais tarde na carreira de Beckett como escritor: Levett entra em casa embriagado e sobe a escada a cambalear, e as senhoras reagem:

Troca de olhares entre as três mulheres.

Gestos de repugnância. Bocas abertas e fechadas.

Por fim, elas retomam as suas tarefas.

MRS. W.: Não há palavras.

MRS.: É nesta altura que um escritor de teatro nos poria sem dúvida a falar.

MRS. W.: Ele faria com que explicássemos Levett.

MRS. D.: Ao público.

MRS. W.: Ao público ignorante.

MRS. D.: À geral.

MRS. W.: À plateia.

C.: Aos camarotes.

À Espera de Godot está só a um passo disto, e a mais um passo está *Fim de Partida*. Desde início que a posição de Beckett é a de olhar para o público a partir dos actores, e nunca o contrário. Em *Fim de Partida*, o que temos é uma interiorização radical; toda a peça é como uma peça dentro da peça, mas não há um público no palco, e nós podíamos muito bem estar no interior da mente do bizarro solipsista Hamm, o Hamlet no fosso terminal, que é também Próspero após o desaparecimento do seu livro no mar, e podia até ser Lear na sua loucura quase terminal. Tal como Joyce antes dele, Beckett deita mão de Shakespeare, mas de modo nenhum à maneira de Joyce. São poucas as alusões declaradas a Shakespeare que aparecem em *Fim de Partida*. Beckett repensa as crises de todas as três peças. Clov é Caliban e Ariel em relação a

Próspero; Horácio e o Coveiro apanhados em diálogo com Hamlet; o Bobo e Gloucester horrorizados com Lear. Há uma miríade de transposições; Gloucester/Clov não é cego; Lear/Hamm é-o. Hamm/Lear exige amor da parte de Clov/o Bobo; amargo como é o Bobo de Lear, ele ama Lear como se fosse o próprio filho, e filho único, de Lear. No final, Hamlet está desinteressado e transcendente; Hamm é sempre praticamente monstruoso, mas nunca tão perigoso quanto Hamlet. Clov é um Horácio muito pouco afectuoso, mas, tal como Horácio, ele representa o público em relação a Hamm/Hamlet. Próspero praticara a raríssima acção de perdoar; Hamm é grosseiro e vingativo para com a vida. No seu ressentimento, Clov é mais Caliban que Ariel, mas não consegue desejar partir, porque não há sítio algum para onde ir.

Beckett, com uma terrível economia, corta com todo e qualquer contexto de Shakespeare, e concentra os três mais poderosos protagonistas shakespearianos num só actor. Conforme foi observado por todos os críticos, *Fim de Partida* é ainda mais intencionalmente teatral do que *À Espera de Godot*: Hamm é um dramaturgo-executante que dá um espectáculo ao mesmo tempo que realiza uma contenda (como num jogo de xadrez) com o público, só que o espectáculo acaba por ser a contenda. Mas o actor é odioso; *Fim de Partida* está para além de qualquer efeito de alienação. Diante de nós não estão pensativos *clowns*-vagabundos: Hamm é como Pozzo, mas dotado de talento criativo, que ele usa grosseiramente numa falsa criação. Clov dificilmente é mais simpático, e Nagg e Nell dão a impressão de ser aquilo que resta de pais totalmente dignos de Hamm. Ao ler a peça ou ao vê-la representada, fico sempre deslumbrado com o facto de personagens tão antipáticas me conseguirem deixar absorto com algo estranhamente paralelo à força carismática de Hamlet, Próspero, Lear, e a algo mais que contrabalança o melhor *pathos* de Horácio, Caliban, o Bobo e Gloucester. O repto canónico de *Fim de Partida* está em que a peça surge perto do final do Cânone; é o nosso momento da derradeira tomada de posição da literatura, se literatura quiser dizer Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, que se calhar não se importava com isso (embora eu tenha as minhas, dúvidas), é o profeta do silêncio exactamente antes do *ricorso* de Vico. É quase como se ele estivesse a prever o tempo em que Dante, Proust e Joyce já não terão leitores profundos, e Shakespeare e Racine deixarão finalmente de ser representados. Esse será, na verdade, o fim de partida, e muitos dos que agora estão vivos ainda podem chegar a vê-lo.

Se se quisesse representar *Hamlet* como se o jogador de xadrez Beckett tivesse escrito (ou até encenado) esta peça, poder-se-ia pensá-la como uma partida de xadrez entre Hamlet e Cláudio na qual o fim de partida do V Acto deixa o palco vazio com excepção de Horácio, um cavalo desamparado, e Fortinbras, um rei trazido de fora e colocado no tabuleiro após o xeque-mate. Em *Fim de Partida* não há um grande opositor ao Hamm de olhos brancos; ou joga xadrez com ele próprio, e perde, ou o jogo dele é com o público, e não

há vencedor. Arrebatados actos amorosos entre Cláudio e Gertrudes vão decorrendo em *Hamlet* por trás das cenas; é discutível se devem ser vistos como actos adúlteros, pois Shakespeare não esclarece quanto ao preciso momento em que tiveram início. Em comparação, o romance de Nagg e Nell é grotescamente reduzido; parece ser essa a razão por que estão na peça, a qual, em rigor, não precisa deles. Suspeito que Beckett também se apropria judiciosamente de *Macbeth*; o rapazinho que lá fora provoca o desassossego de Hamm é o Fleance da peça, antepassado de uma linhagem de reis que podem ainda reinar no que parece ser os escombros de um mundo destruído.

A relação de Clov com Hamm levou alguns críticos a recordarem-se de que Beckett, na sua juventude, desempenhara o papel de fiel Horácio para com o Hamlet solipsista de Joyce. Não sei como excluir tal facto de *Fim de Partida*, na medida em que um dos poderes da peça é o de que o seu austero despojamento universaliza esse mesmo facto, de modo que nenhum Shakespeare, incluindo *Ricardo II* e *Ricardo III*, parece ter ficado imune a ele. Uma das maneiras de reconhecer o poder interpretativo de *Fim de Partida* é ver a diferença entre os brilhos que a peça outorga à obra de Shakespeare e a falência de qualquer brilho retrógrado em *Ulisses* e *Finnegans Wake*, que são épicas encharcadas de Shakespeare. Em primeiro lugar, a diferença é formal, na medida em que Beckett moldou no nosso século o equivalente teatral de Shakespeare. Não gostei muito de ver *O Rei Lear* encenado como *Fim de Partida*, ou *Hamlet* encenado como *À Espera de Godot*, em *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*, a peça obcecada por Beckett da autoria de Tom Stoppard. Seria mais imaginativo, e mais no espírito de Beckett, encenar *Lear* como *Godot*, e *Hamlet* como *Fim de Partida*, e mesmo *A Tempestade* como *A Última Bobina de Próspero*.

Mas seja como for que se aplique *Fim de Partida* como uma crítica do drama shakespeariano, Shakespeare continua a ser escritura, e *Fim de Partida* comentário. Esta peça é uma interpretação anglo-irlandesa-francesa de Shakespeare, com alguns irónicos percursos filosóficos: a analítica cartesiana, que foi bem exposta por Kenner, a paródia de pesadelo da vontade de viver, de Shopenhauer, que fora utilizada pelo jovem Beckett na sua monografia sobre Proust. Colocando-se a si mesmo em *Fim de Partida*, Beckett (não sabemos em que nível de intenção consciente) escreve o drama da consciência de Hamm, um desafio que não foi assumido por Ibsen, embora o vejamos a tremeluzir no imperador Juliano de *Imperador e Galileu*.

Seria como for que se leia *Hamlet*, o príncipe desorienta-nos a nós exactamente como se desorienta a si mesmo. Nenhuma abordagem dogmática da mais ampla representação ocidental da consciência conseguiu dar conta da questão. O próprio Shakespeare foi tão radicalmente experimental com *Hamlet* que não sabemos como conciliar o príncipe pueril do I Acto com o estóico redimido do V Acto, que parece ser quinze anos mais velho após um

período provável de tempo de unicamente um ou dois meses. Beckett, tal como Joyce, parece perder o interesse em Hamlet depois da cena do cemitério, com excepção do facto de ter retido as palavras moribundas de Hamlet: «O resto é silêncio.» Enquanto herói (ou herói-vilão) ocidental da consciência, Hamlet é o retrato de um carismático. A sua paródia forte, Hamm, é tudo menos isso; tudo o que ele conserva em definitivo de Hamlet é o erudito da peça e o encenador da peça dentro da peça. Contudo, essa é uma parte considerável de Hamlet, a parcela que nos convence de que, de um modo único entre as personagens shakespearianas, o Príncipe da Dinamarca poderia ter sido o autor de toda a sua peça.

Todas as peças de Shakespeare, como toda a gente sempre soube, são, num determinado nível, acerca da representação, pelo menos desde *Canseiras de Amor em vão*. «Isso é demasiado tempo para uma peça», é o protesto de Berowne quando Rosalinda lhe diz para ele ir para junto dos doentes e dos moribundos durante um ano e um dia se quiser conquistá-la a ela. As metáforas teatrais abundam nas quatro grandes tragédias de sangue – *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *O Rei Lear* –, como se até mesmo Shakespeare tivesse de recorrer ao que conhecia melhor a fim de convocar a inventividade que abunda nos píncaros do seu conseguimento. Hamlet (e toda gente) é expresso na perfeição por Hamm: «Depois balbuciar, balbuciar, palavras, tal como a criança solitária que se desdobra em crianças, duas, três, de maneira a ter companhia e sussurrar em companhia, no escuro.»

É certo que Beckett, a princípio, dá a impressão de ser mais estilizado do que Shakespeare; Beckett admirava os dramas de tipo nô, muito encenáveis, de William Butler Yeats, e a sua estilização extrema colhe algumas sugestões de Yeats. Mas uma reflexão acerca de *Hamlet* mostra que a estilização – em Racine, no Ibsen tardio, em Yeats ou em Beckett – não pode ir mais longe que *Hamlet*, a peça mais do que o príncipe, o qual detém em si mesmo uma grande espontaneidade, mas que é impelido para diante na embaixada da morte com uma cada vez maior estilização, até à missa negra do ritual de espada e veneno que fecha a obra.

A violência retórica de Hamm é instigada pela de Hamlet, e seria difícil ajuizar sobre qual das violências é a mais estilizada. Hamm está, também ele, louco só de nor-noroeste, e responde com distinções penetrantes quando o vento sopra de sul. Ninguém ficaria encantado com a melancolia de Hamm, como os séculos ficaram encantados com a de Hamlet, mas ninguém precisa de menosprezar a inteligência ferida de Hamm, que herda a de Hamlet. A melhor observação crítica jamais feita acerca de *Fim de Partida* pertence a Hugo Kenner, que lê a peça como comédia estóica (o que eu não faço) e afirma que nos encontramos dentro do crânio de Hamm do princípio ao fim.

Hamm é um trapalhão e, evidentemente, um fraco jogador de xadrez, mas a sua força obsessiva tem uma componente intelectual, e é uma figura

capaz de gerar prazer. Ele não é só desempenhado por um actor; ele é um actor, de novo na esteira de Hamlet, que tem tendência a se acusar a si mesmo de ser um actor, mesmo quando pretende ser outra coisa. Joyce, nos anos em que Beckett esteve fielmente ao seu serviço, desempenhou sempre o papel de Joyce, o que significa ter desempenhado os papéis de Shem (o escritor ou homem da pena), Hamlet, Shakespeare, Stephen e Mr. Bloom. Segundo todos os relatos, Beckett não tinha em si nada do actor amador. Belacqua, o seu primeiro substituto nas novelas, é um Oblomov, mas não um Hamm. Nunca chegaremos a saber se alguma vez Shakespeare se passou para dentro de Hamlet (embora tal pareça bastante provável), mas sabemos com toda a certeza que Beckett se manteve fora do seu mais fino protagonista dramático, por oposição ao notável Krapp, onde se esbatem as barreiras entre dramaturgo e personagem, e com resultados muito eficazes.

Hamm ocupa um lugar de destaque como o homem central do drama do século xx, tanto quanto Hedda Gabler é a mulher central da viragem do drama para o nosso século. Isto é desconcertante, e, de facto, deve sê-lo: temos um lago mulher e um rei destronado (de várias coisas), bem como um criado que não se pode sentar, ao mesmo tempo que ele próprio é cego e não se pode pôr de pé. Na sua retórica, ele sofre ilusões de identidade tanto com Édipo como com Cristo, que haviam sido vistos por W. B. Yeats como antitéticos e numa relação cíclica de um com o outro. Hamm gostaria de ser um cruel ditador, mas nunca estamos seguros de que este não seja mais do que um desejo de palco, uma fantasia de actor, em vez de um desejo realmente perverso. Apesar da clareza da sua representação, Hamm pode não pertencer à ordem imitativa da representação, a qual nos daria uma ética e uma psicologia através das quais ele podia ser julgado e analisado. A mimese shakespeariana permite que Hamlet se represente a si mesmo e seja ele mesmo; Hamm pode talvez tão-só representar-se a si mesmo.

Uma vez que Hamlet é o paradigma de Hamm, e que pensamos em Hamlet como um poeta, como é que excluimos Hamm da categoria do artista literário? A resposta, habilidosamente apresentada por Sidney Homan, incomoda-me porque temos vivido (como Beckett viveu) ao longo de uma época de «artistas» destrutivos, Hamms a uma escala gigantesca: Hitler, Estaline, Mussolini. Hamm deve qualquer coisa a eles, e ainda mais ao *Rei Ubu* de Alfred Jarry. Não é muito claro aquilo que ele deve ao Milton cego e ao Joyce quase cego. De modo desconcertante, Homan teima em apresentar Hamm como um criador, e receio bem que tenha razão, mesmo quando Homan vai ao ponto de invocar Shakespeare: «O fado de Hamm, o fado do autor dramático – e a própria condição de que Shakespeare se queixa nos seus sonetos –, é expressar tudo, prostituir as emoções interiores diante de um público.» Isto, mais uma vez, separa Hamm de Beckett, que recusa ser um autor dramático dessa maneira shakespeariana. Mas então de quem é a peça? Ela é

de Beckett ou de Hamm? Ou, colocando a questão mais cruamente, ela é de Beckett ou de Shakespeare? Joyce citou o Dumas mais velho como tendo dito que, depois de Deus, Shakespeare era quem havia criado mais. Não será *Fim de Partida* uma parte da criação de Shakespeare?

O gnosticismo antigo, a mais negativa das teologias heréticas, fazia sobressair um falso criador, o Demiurgo (uma paródia do artesão de Platão no *Timeu*) cujos enganos haviam feito da Queda e da Criação um evento único, simultâneo. Manifestamente, tal como muitos críticos já mostraram, a referência bíblica de *Fim de Partida* é a história de Noé e do seu filho Ham, que foi amaldiçoado por ter testemunhado a Cena Primeva reconstituída por seu pai e sua mãe, ou talvez até por causa de uma mais grave afronta feita a Noé. Não sabemos (porque Beckett não nos diz) se a cegueira de Hamm foi causada por esta maldição edipiana, tal como não podemos afirmar a relevância que Noé e o Dilúvio têm para *Fim de Partida*. Para os gnósticos (como creio que Beckett sabia), o Dilúvio fora obra do Demiurgo, o falso criador do género de Hamm, que pretendia destruir toda a vida: humana, animal, natural. Borges, na sua história «A Morte e a Bússola»¹, observa que, para os gnósticos, os espelhos e os pais eram igualmente abomináveis, porque multiplicavam o número de homens. Essa é em grande medida a posição de Hamm à maneira de Macbeth, quando Hamm fica apavorado com o rapaz sobrevivente que é visto fora da janela como um «procriador potencial».

Clov, tal como Horácio, representa o público, desempenhando em nosso lugar o papel de mediador entre Hamm e Hamlet. *Fim de Partida* tem de acabar se Clov partir, mas embora ele anuncie que se vai embora, mesmo assim ele ali fica silenciosamente de pé, vestido para a rua, olhando fixamente para Hamm enquanto o pano desce. É evidente que Clov não parte, e o que fica com Hamm é mais do que o lenço – «Velho fiel!» – e o público. Caliban e Próspero mostram finalmente ser inseparáveis, porque são o filho adoptado e o pai-professor adoptivo, e o público é deixado na incerteza sobre se Clov se pode separar de Hamm.

Horácio, naquele que eu descubro sempre ser o momento mais surpreendente de *Hamlet*, pretende suicidar-se quando verifica que Hamlet está a morrer. Hamlet, com uma força e uma fúria espantosas, tendo em conta a sua repetição de «morri», arranca o veneno a Horácio, não por amizade, mas também para que Horácio possa viver a fim de contar a história de Hamlet a Fortinbras e aos outros sobreviventes. Hamm não precisa que Clov conte a sua crónica, e duvido muito que o rapaz que é visto lá fora vá substituir Clov, como foi sugerido por alguns críticos.

Nada em *Fim de Partida* é mais problemático que a relação Hamm-Clov, e não ajuda muito chamar-lhe uma variante da dialéctica senhor-servo he-

¹ «A Morte e a Bússola», tradução de Carlos Nejas, in *Ficções* (Livros do Brasil, Lisboa, s/d).

geliana. Se se amalgamar Hamlet-Horatio com Próspero-Caliban, está-se condenado a ter uma mistura volátil, contraditória. Dado que Hamm é o criador, Clov só pode ser uma criação, e Clov não é muito amigo do resto da criação. É famoso o que Beckett afirmou acerca de *Fim de Partida*. Segundo ele, aquela peça era «bastante difícil e elíptica, dependendo sobretudo do poder que o texto tem de despedaçar, mais desumana que *Godot*». A peça é toda ela uma elipse, e aquilo que deliberadamente deixa de fora é qualquer primeiro plano, ao contrário de *Godot*!. Shakespeare praticou sempre uma arte de primeiro plano, sem o qual não poderíamos nunca compreender a reviravolta de Hal contra Falstaff, a qual precede a abertura de *Henrique IV*, Parte I, ou porque é que o Bobo empurra com amargura Lear para a loucura. Beckett recusa-nos qualquer primeiro plano, mas para que a minha atribuição a Shakespeare da co-autoria de *Fim de Partida* faça plenamente sentido, tem de ser possível inferir o primeiro plano deste drama espantoso e canónico.

Adorno interpretou *Fim de Partida* como uma luta agonística [*agon*]¹ entre consciência e morte. Kenner viu a peça como trazendo em si a convicção do desespero. Contudo, nenhum destes julgamentos me parece certo, na medida em que as expectativas ansiosas dominam, e a ansiedade não é desespero nem um combate com a morte. Freud destaca que a ansiedade é uma reacção ao perigo de perda do objecto, e Hamm receia a perda de Clov. Gosto da observação de Freud de que a ansiedade é só uma percepção, mas uma percepção da possibilidade de ansiedade. Enquanto se espera por *Godot*, está-se num *kenoma*; o primeiro plano de *Fim de Partida* é *Godot*, e estamos de volta ao *kenoma*, um dilúvio seco, uma vastidão para dentro do vazio. Quando Hamlet clama contra Rosencrantz e Guildenstern, ele prepara o palco para o fim de partida da sua vingança contra si próprio: «Oh, Deus, eu podia estar preso numa casca de noz, e considerar-me um rei do espaço infinito – não fosse eu ter maus sonhos.» Eis aqui a existência numa casca de noz, na entropia da consciência de Hamlet:

HAMM: Vai buscar a almotolia.

CLOV: Para quê?

HAMM: Para lubrificar as rodas.

CLOV: Lubrifiquei-as ontem.

HAMM: Ontem! Que quer isso dizer? Ontem!

CLOV (*violentamente*): Isso quer dizer a chatice daquele dia miserável, há muito tempo, antes da chatice deste dia miserável. Emprego as palavras que me ensinaste. Se já nada querem dizer, ensina-me outras. Ou então deixa-me estar calado.

«Luta agonística» [*agon*]. Veja-se a nota da p. 18.

(Pausa.)

HAMM: Uma vez conheci um louco que julgava que o fim do mundo tinha chegado. Era um pintor – e gravador. Tinha muita estima por ele. Costuma ir até lá vê-lo, no asilo. Pegava-lhe na mão e puxava-o até à janela. Olha! Ali! Todo aquele trigo que se ergue do chão. E ali. Olha! As velas da frota de pesca! Todo aquele encanto!

(Pausa.)

Soltava-se da minha mão e voltava para o canto dele. Aterrado. Apenas vira cinzas.

(Pausa.)

Só ele tinha sido poupado.

(Pausa.)

Esquecido.

(Pausa.)

Parece que o caso não é... não era tão... invulgar.

CLOV: Um louco? Quando foi isso?

HAMM: Oh, há muito tempo, há muito tempo, ainda não estavas no mundo dos vivos.

CLOV: Que belos tempos esses!

(Pausa. Hamm tira o gorro.)

HAMM: Tinha muita estima por ele.

(Pausa. Volta a pôr o gorro.)

Ele era pintor – e gravador.

CLOV: Há tantas coisas terríveis.

HAMM: Não, não, agora já não há muitas.

Hamm e Clov, Próspero e Caliban, estão aqui combinados como um Macbeth ao contrário, com os dois «ontens» pertencendo a todos aqueles ontens que animaram os tolos, o caminho para uma morte sem interesse. Ignorando a violência de Clov, Hamm invoca um William Blake revisto, um Blake que nunca esteve num manicómio, mas que muitos consideravam louco. Blake, pintor e gravador, foi um visionário apocalíptico, que viu através da natureza até às cinzas de uma Criação-Queda gnóstica. A linha crucial, uma das mais essenciais da peça, é Hamm dizendo acerca de Blake que «só ele tinha sido poupado».

Há o argumento gnóstico ou schopenhaueriano de *Fim de Partida* – isto até ao ponto em que conseguimos isolá-lo. A perspectiva de Hamm é agora a de Blake: ser poupado não é ser salvo, mas pelo menos não se fica decepcionado, quer pela natureza quer pelo eu. Tal como Lear, Hamm perdeu um reino, mas ganhou um desprezo pelas aparências de um mundo ilusório. À medida que ele avança para o fim de partida, as coisas não são tão terríveis precisamente porque são vistas e reconhecidas como sendo cada vez mais terríveis.

O primeiro plano autêntico de *Fim de Partida* é uma certa versão d'O Rei Lear, enquanto aquilo que fica para além da sua conclusão é capaz de ser uma variante d'A Tempestade. Pelo meio, ficamos na peça de Hamm, uma segunda peça dentro da peça de Hamlet, e uma permanente epifania daquilo a que Ruskin chamou «fogo de palco».

A coda de *Fim de Partida*, se é que ela existe verdadeiramente nas subsequentes obras dramáticas de Beckett, encontra-se no biográfico monólogo de palco intitulado *A Última Bobina de Krapp* (1958). Kenner descobre com subtilidade nesta obra a herança protestante do ateu Beckett, que aprendeu com Schopenhauer a desconfiar da vontade de viver, mas que não podia escapar à vontade protestante, com a ênfase intensa que esta colocava na luz interior enquanto versão individual da candeia do Senhor. Krapp é um outro erudito de uma só candeia, mas numa versão de vagabundo, não numa forma emersoniana ou stevensiana. Ao se ver Patrick Magee (para quem o papel foi escrito) a entoar Krapp em pelo menos três tonalidades separadas, para as três idades do homem, chegava-se a um novo entendimento da economia estética de Beckett, uma celebrada escassez que tinha o poder de se diminuir a si própria numa ficção do infinito.

Planeada com o fim de substituir *Acto sem Palavras I*, de modo a concluir um programa de exibição de *Fim de Partida*, *A Última Bobina de Krapp* é quase demasiado forte para essa função, pois nem mesmo *Fim de Partida* a suplanta. Provavelmente devido ao facto de ter sido composta para um actor de língua inglesa, Patrick Magee, *A Última Bobina de Krapp* foi, ao fim de doze anos, o primeiro regresso de Beckett a uma escrita inicial em inglês. Há uma aura de soltamento da linguagem, e um regresso proustiano, quase wordsworthiano, ao passado pessoal, à Irlanda, à morte da mãe, e ao que pode ter sido o abandono de um grande amor, provavelmente pela sua prima, Peggy Sinclair, que morrera em 1933. E, contudo, aquilo que ouvimos nas bobinas é uma revelação, o momento em que a luz pessoal de Beckett se derramou sobre ele. O melhor e o mais delicado momento gravado nas bobinas é passado duas vezes, transmitindo a memória de uma mágica realização sexual, mas no final escutamos aquilo que eu estou em crer que não é uma ironia:

Maybe os meus melhores anos já tenham passado. Quando a felicidade ainda era possível. Mas não os queria de volta. Não agora, com o fogo dentro de mim. Não, não os queria de volta.

Não há mais nada como isto em Beckett, no início da sua carreira ou na fase mais tardia. Quer se trate de *pathos* ou de ironia, ou de uma mistura das duas coisas, é espantosamente directo. Como coda para *Fim de Partida*, que é o *Hamlet* da nossa era elegíaca, aquela passagem confunde a nossa imagina-

ção. Isto não é Hamm, e é e não é Beckett. Também não é claro que aquele fogo possa ser categorizado em termos retirados da tradição artística. Kenner concluía um dos seus estudos de Beckett garantindo a si próprio, e a nós, que tanto o jovem autor de *Proust* quanto o autor, já entrado nos anos, de *Fim de Partida* não acreditavam na «religião da arte», estando por isso de certo modo em consonância com T. S. Eliot. Se calhar eu devia ficar preocupado com o facto de os novos teocratas que estão para chegar poderem ir além de Kenner e converterem Beckett postumamente, mas o conseguido estranhamento de *Fim de Partida* fará com que isso não aconteça.

QUINTA PARTE

Catalogando o Cânone

23

Conclusão Elegíaca

NÃO SE TRATA de apresentar um «acervo de leituras de toda uma vida», embora esta frase surja hoje coberta de um encanto antigo. Haverá sempre (assim se espera) leitores assíduos que continuarão a ler apesar da proliferação das recentes tecnologias de distração. Por vezes, tento visualizar o Dr. Johnson ou George Eliot a confrontarem-se com o MTV Rap, ou a viverem a experiência da realidade virtual, e fico animado pelo que acredito que seria a sua irónica e declarada recusa de entretenimentos tão irracionais quanto esses. Após uma vida inteira passada a ensinar literatura numa das nossas universidades principais, tenho muito pouca confiança em que a educação literária consiga sobreviver à sua doença actual.

Comecei a minha carreira de professor há cerca de quarenta anos, num contexto académico dominado pelas ideias de T. S. Eliot, as quais me provocaram enormes acessos de fúria e contra as quais lutei tão vigorosamente quanto possível. Ao encontrar-me hoje rodeado de professores de *hip-hop*; de divulgadores de teoria galo-germânica; de ideólogos do masculino, do feminino e de várias persuasões sexuais; de multiculturalistas ilimitados, dou-me conta de que a balcanização dos estudos literários é irreversível. Todos estes ressentidos do valor estético da literatura estão para ficar, e vão gerar outros ressentidos institucionais à sua imagem e semelhança. Enquanto romântico institucional idoso, continuo a recusar a nostalgia eliotiana da ideologia teocrática, mas já não encontro razões para discutir com quem quer que seja acerca de preferências literárias. Este livro não se destina a académicos, porque só alguns poucos dos que restam ainda lêem pelo amor da leitura. Aquilo

a que Johnson e depois Woolf chamaram de «leitor comum» ainda existe, e possivelmente continua a aceitar de bom grado sugestões sobre o que se deve ler.

Um tal leitor não lê por prazer fácil ou para expiar culpas sociais, mas para dilatar uma existência solitária. A instituição académica tornou-se tão fantástica que eu já ouvi um eminente crítico denunciar este tipo de leitor, dizendo-me que ler sem um objectivo social construtivo não era ético, e aconselhando-me a reeducar-me a mim mesmo através da imersão nos escritos de Abdul Jan Mohammed, um protagonista destacado da escola do materialismo cultural britânico da Universidade de Birmingham. Como sou um viciado que se lança à leitura de não importa o quê, obedeci, mas não fiquei salvo, e voltei para vos dizer não o que devem ler nem como devem ler, mas simplesmente aquilo que eu li e que considero merecedor de releitura, o que talvez seja o único teste prático para se encontrar o canónico.

Estou em crer que uma vez que já temos «crítica cultural» e «materialismo cultural», também devemos albergar a noção de «capital cultural¹». Mas qual é a «mais-valia» que foi explorada de modo a acumular o «capital cultural»? O marxismo, mais famoso por ser um grito de dor que uma ciência, tem tido os seus poetas, mas o mesmo acontece com qualquer outra heresia religiosa maior. «Capital cultural» pode ser uma metáfora ou um literalismo desinteressante. Quando é o segundo, diz respeito unicamente ao mercado actual de editores, agentes e clubes de livros. Quando figura de discurso, é sempre um grito em parte de dor e em parte resultado da culpa de se pertencer aos intelectuais desovados pela classe média-alta francesa, ou da culpa daqueles que nas nossas academias se identificam com tais teóricos franceses, esquecendo-se na prática em que país é que realmente vivem e ensinam. Há ou houve alguma vez um «capital cultural» nos Estados Unidos da América? Nós dominamos a Idade do Caos porque sempre fomos caóticos, mesmo na Idade Democrática. As *Folhas de Erva* [*Leaves of Grass*] são «capital cultural»? E *Moby Dick*? Nunca houve um cânone literário oficial americano, e não poderá nunca haver, porque o estético na América existe sempre como posição solitária, idiossincrática, isolada. O «classicismo americano» é um oximoro, enquanto o «classicismo francês» é uma tradição coerente.

Não acredito que os estudos literários tenham futuro enquanto tal, mas isto não significa que a crítica literária vá morrer. Enquanto ramo da literatura, a crítica sobreviverá, mas provavelmente não nas nossas instituições de ensino. O estudo da literatura ocidental também continuará, mas na escala muito mais modesta dos nossos actuais departamentos de Clássicas. Aquilo a que hoje se chama «departamentos de literatura» passará a ser chamado «departamentos de estudos culturais», nos quais a banda desenhada de *Bat-*

«Capital cultural.» Veja-se a nota 2 da p. 50.

man, a propaganda mórmon de rua, a televisão, o cinema e o *rock* substituirão Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth e Wallace Stevens. Estes últimos constituirão o núcleo principal de estudos realizados nas universidades elitistas, as quais ainda irão oferecer alguns poucos cursos sobre Shakespeare, Milton e os seus pares, mas esses cursos serão leccionados por três ou quatro estudiosos, equivalentes aos professores de Grego antigo e de Latim antigo. Não vale a pena lamentar esta evolução, pois hoje em dia só uma mão-cheia de estudantes entra na Universidade de Yale com uma autêntica paixão pela leitura. Não se pode ensinar alguém a amar a grande poesia quando esse alguém chega até nós sem esse amor. Como é que se pode ensinar a solidão? A verdadeira leitura é uma actividade solitária, e não ensina ninguém a ser um cidadão melhor. Talvez as Idades da leitura – Aristocrática, Democrática, Caótica – tenham chegado agora ao fim, e a renascida Idade Teocrática venha a ser quase toda ela uma cultura oral e visual.

Nos Estados Unidos, «uma crise no estudo da literatura» tem a mesma particularidade de um despertar do sentimento religioso (ou Grande Despertar) e de uma vaga de crimes. São todos acontecimentos jornalísticos. O nosso país vive há já dois séculos num perpétuo despertar religioso, e a sua inclinação para a violência civil e doméstica é ainda mais veneranda e ininterrupta. Durante o quase meio século em que vivi mergulhado no estudo da literatura, uma tal actividade tem sido questionada vezes sem conta pela sociedade, e geralmente considerada como sendo irrelevante.

Os departamentos de literatura foram sempre incapazes de se definirem a si mesmos, e insensatos ao ponto de engolirem tudo aquilo que existe pronto a ser ingerido. Há uma justiça terrível numa tal voracidade, a qual se veio a provar ser autodestruidora: o ensino de poemas, peças, histórias e romances é hoje em dia substituído por incitamentos da claque de apoio de várias cruzadas sociais e políticas. Ou então os artefactos da cultura popular¹ substituem, enquanto material didáctico, os difíceis processos de composição dos grandes escritores. A «literatura» não precisa de ser redefinida, pois se não somos capazes de a reconhecer quando a lemos então ninguém nos pode alguma vez ajudar a conhecê-la ou a amá-la melhor. «Uma cultura de acesso universal» é oferecida pelos idealistas pós-marxistas como solução da «crise», mas como é que o *Paraíso Perdido* ou *Fausto*, Parte II, podem dar-se alguma vez a um acesso universal? A poesia mais forte é cognitivamente e imaginativamente demasiado difícil para ser lida em profundidade por mais do que alguns poucos de qualquer origem social, sexual, rática ou étnica.

Quando eu era rapaz, a peça *Júlio César* de Shakespeare, uma componente quase universal do currículo escolar, era uma introdução eminentemente sensível à tragédia shakespeariana. Agora alguns professores dizem-

Acerca do sentido *novel*, tipicamente anglo-americano, de «cultura popular», veja-se a nota da p. 48.

-me que há muitas escolas onde a peça já não pode ser lida, uma vez que ela vai muito para além do tempo de atenção dos alunos. Relataram-me em dois sítios que a leitura e a discussão da peça foram substituídas pela construção de espadas e escudos de cartão. Nenhuma socialização dos meios de produção e consumo da literatura pode alguma vez vencer um tal aviltamento da educação dos mais jovens. A moralidade da especialização literária, tal como esta é actualmente praticada, é a de encorajar toda a gente a substituir prazeres difíceis por prazeres universalmente acessíveis, exactamente porque são mais fáceis. Trotsky incentivou os seus companheiros marxistas a ler Dante, mas Trotsky não seria muito bem recebido nas nossas universidades actuais.

Eu sou o vosso verdadeiro crítico marxista, na esteira de Groucho em vez de Karl, e tomo por meu lema a grande advertência de Groucho: «Seja o que for, estou contra!» Tenho sido, sucessivamente, contra o *New Criticism* neocristão de T. S. Eliot e dos seus seguidores académicos; contra a desconstrução de Paul de Man e dos seus sucedâneos; contra os alvoroços actuais da Nova Esquerda e da Velha Direita, por causa das pretensas iniquidades, e das ainda mais duvidosas moralidades do cânone literário. Os muito raros críticos fortes não expandem ou não modificam o cânone, embora tentem certamente fazê-lo. Mas, deliberadamente ou não, eles não fazem mais do que confirmar o verdadeiro trabalho de canonização que é levado a cabo pela perpétua luta agonística [agon]¹ entre o passado e o presente. Não há qualquer processo socioeconómico que tenha acrescentado John Ashbery e James Merrill, ou Thomas Pynchon, à vaga, inexistente e todavia apelativa noção de um cânone americano que pode ainda existir. A poesia de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop escolheu os seus sucessores em Ashbery e Merrill, tal como a poesia de Emily Dickinson havia seleccionado Stevens e Bishop. Da melhor obra de Pynchon pode-se dizer que se casou com S. J. Perelman e Nathanael West, mas o potencial canónico de *O Leilão do Lote 49*² depende sobretudo da nossa misteriosa sensação de que ela está a ser imitada por *Miss Corações-Solitários*³.

Shakespeare e Dante são invariavelmente as excepções às linhagens da canonicidade, pois nunca nos convencemos de que eles leram profundamente em Joyce e em Beckett, ou em quem quer que fosse. Isto equivale a repetir de outra maneira o que fui levado a dizer ao longo deste livro: o Cânone Oci-

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

O Leilão do Lote 49 [*The Crying of Lot 49*] de Thomas Pynchon. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Manuela Garcia Marques (Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987).

Miss Corações-Solitários [*Miss Lonelyhearts*] de Nathanael West. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Maria Teresa Alves (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985).

dental é Shakespeare e Dante. O que existe para além deles é o que eles absorveram e o que os absorve a eles. Redefinir a «literatura» é uma empresa vã porque não se consegue deitar mão de uma força cognitiva suficientemente forte para conter Shakespeare e Dante, e eles são literatura. Quanto a redefiní-los, desejo boa fortuna a quem o tentar. Este empreendimento está agora consideravelmente avançado graças ao «novo historicismo», que é o Shakespeare francês, com Hamlet à sombra de Michel Foucault. Já nos tínhamos deliciado com o Freud francês ou Lacan, e com o Joyce francês ou Derrida. O Freud judaico e o Joyce irlandês são, no entanto, mais do meu agrado, tal como o são o Shakespeare inglês ou o Shakespeare universal. O Shakespeare francês é tão deliciosamente absurdo que nos sentimos uns ingratos por não apreciarmos uma invenção tão cómica.

Embora sendo uma questão intrincada, não está para além de qualquer conjectura a exacta razão pela qual os estudantes de literatura se transformaram em analistas políticos amadores, sociólogos ignorantes, antropólogos incompetentes, filósofos medíocres e historiadores culturais sobredeterminados. E que todos eles se ressentem da literatura, ou se envergonham dela, ou simplesmente não estão muito dispostos a lê-la. Ler um poema, ou um romance ou uma tragédia de Shakespeare é para eles um exercício de contextualização, mas não num sentido tão-só sensato de descoberta dos ambientes adequados. São imputados mais força e valor aos contextos, independentemente da escolha que deles é feita, do que ao poema de Milton, ao romance de Dickens ou a *Macbeth*. Não sei o que a metáfora «energias sociais» representa ou o que ela substitui, mas, tal como acontece com os impulsos freudianos, essas energias não conseguem escrever, nem ler nem, na verdade, fazer o que quer que seja. A libido é um mito, e as «energias sociais» também o são. Shakespeare, escandalosamente simples, foi uma pessoa que viveu e teve a ideia de escrever *Hamlet* e *O Rei Lear*. Esse escândalo é inaceitável para aquilo que hoje em dia passa por ser teoria literária.

Ou havia valores estéticos ou há unicamente as sobredeterminações de raça, classe e género (masculino e feminino). Temos de escolher, pois se se acredita que todos os valores imputados a poemas, peças ou romances são uma mistificação ao serviço da classe dominante, então porquê continuar a ler em vez de nos pormos ao serviço das desesperadas necessidades das classes exploradas? A ideia de que se beneficia os humilhados e ofendidos ao se ler alguém com as origens deles, em vez de se ler Shakespeare, é uma das ilusões mais extravagantes alguma vez promovidas por e nas nossas escolas.

A verdade mais profunda acerca da formação do cânone secular é a de que essa formação não é levada a cabo nem pelos críticos nem pelos académicos, para já não falar dos políticos. Escritores, artistas, compositores, são eles que determinam os cânones ao estabelecerem a ponte entre precursores fortes e sucessores fortes. Consideremos os mais vitais autores

contemporâneos americanos, os poetas Ashbery e Merrill, e o prosador de ficções épicas, Pynchon. Eu sou levado a considerá-los canônicos, mas ainda é cedo para se saber. A profecia canônica precisa de ser testada duas ou três gerações depois de o autor morrer. Wallace Stevens, que viveu de 1879 até 1955, é claramente um poeta canônico, talvez o maior poeta americano depois de Walt Whitman e Emily Dickinson. Os seus únicos rivais parecem ser Robert Frost e T. S. Eliot; Pound e William Carlos Williams são mais problemáticos, juntamente com Marianne Moore e Gertrude Stein (se considerada estritamente em função do seu verso), e Hart Crane morreu demasiado cedo. Stevens ajudou a engendrar Merrill e Ashbery, bem como Elizabeth Bishop, A. R. Ammons e outros de genuíno conseguimento. Mas é demasiado cedo para saber se poetas duradoiros estão a emergir a partir da influência *deles*, embora eu esteja convencido de que assim acontece. Quando um ou outro emergir muito claramente, isso ajudará a confirmar Stevens, mas não ainda do mesmo modo Merrill ou Ashbery, pelo menos não no mesmo grau.

Este é um processo curioso, e sou tentado a desafiar o sentido que eu próprio tenho dele ao perguntar: então e Yeats? Os poetas anglo-irlandeses depois dele são extraordinariamente desconfiados quanto à sua influência, e parecem tê-lo repudiado. Mais uma vez a resposta é a de que é preciso algum tempo para *ver* a influência com exactidão. Yeats morreu em 1939, e mais de meio século depois eu vejo a sua influência naqueles que o rejeitaram, Eliot e Stevens, e a influência destes tem sido fecunda, como acontece no efeito conjugado de ambos em Hart Crane, cujo sotaque idiossincrático, se bem que contestado, paira por toda a parte. Eliot e Stevens tinham posições culturais ferozmente opostas, enquanto a relação de Crane com Eliot era quase totalmente antitética. Mas as considerações sociopolíticas podem ser viradas do avesso por relações de influência produtoras do cânone. Crane rejeitava a visão de Eliot, mas não podia evitar o idioma dele. Os grandes estilos são por si sós suficientes para assegurar a canonicidade, pois possuem o poder de contaminação, e a contaminação é o teste prático para a formação do cânone.

Faça-se a experiência de se dedicar alguns dias seguidos unicamente à leitura de Shakespeare, passando a seguir para um outro autor – anterior, posterior ou contemporâneo dele. Para prova, concentremo-nos unicamente nos maiores em cada grupo: Homero ou Dante, Cervantes ou Ben Jonson, Tolstoi ou Proust. A diferença encontrada na experiência de leitura será em espécie e em grau. Essa diferença, universalmente sentida desde o tempo de Shakespeare até hoje, é expressa do mesmo modo por leitores normais e por leitores sofisticados como tendo algo a ver com o nosso sentido daquilo a que chamamos «natural». O Dr. Johnson garantia-nos que nada poderia agradar durante muito tempo a não ser unicamente representações de na-

tureza geral. Aquela certeza ainda me parece inatacável, se bem que muito do que é agora elogiado todas as semanas não ficasse aprovado no teste johnsonian. A representação shakespeariana, a sua alegada imitação do que é considerado ser mais essencial em nós, tem sido sentida como sendo mais natural do que o espelho da realidade proporcionado por todos quantos escreveram depois de as peças terem sido postas em palco pela primeira vez. Ir de Shakespeare a Dante, a Cervantes ou mesmo a Tolstoi é, seja de que modo for, ter a ilusão de que se sofreu uma perda na relação imediata sensível. Voltamos de novo o olhar para Shakespeare, e lamentamos ter dele saído porque essa ausência nos parece uma ausência da realidade.

Os motivos que levam à leitura, tal como à escrita, são muito diversos e frequentemente pouco claros, mesmo para leitores e escritores mais conscientes de si mesmos. Talvez o motivo derradeiro para a metáfora, ou para a escrita e leitura da linguagem figurativa, seja o desejo de ser diferente, de estar noutro lugar. Ao afirmar isto, estou a seguir o aviso de Nietzsche de que aquilo para que podemos encontrar palavras já está morto no nosso coração, havendo sempre, por isso, uma espécie de desprezo no acto de falar. Hamlet concorda com Nietzsche, e ambos poderiam ter alargado o desprezo ao acto de escrever. Mas nós não lemos para abrir o nosso coração e, por isso, não há qualquer desprezo no acto de ler. As tradições dizem-nos que o eu livre e solitário escreve para vencer a mortalidade. Julgo que o eu, na sua demanda de liberdade e solidão, lê derradeiramente com uma única finalidade: confrontar a grandeza. Esse confronto dificilmente mascara o desejo de ligação à grandeza, o qual constitui a base da experiência estética a que certa vez se deu o nome de Sublime: a busca de uma transcendência dos limites. O nosso destino comum é a idade, a doença, a morte e o esquecimento. A nossa esperança comum, ténue mas persistente, encontra-se numa qualquer versão da sobrevivência.

Confrontar a grandeza à medida que lemos é um processo íntimo e dispendioso, e nunca esteve muito em voga na crítica. Agora, mais do que nunca, está fora de moda, numa altura em que a demanda de liberdade e solidão é condenada como sendo politicamente incorrecta, egoísta e inadequada à nossa angustiada sociedade. A grandeza da literatura do Ocidente centra-se em Shakespeare, o qual se tornou a pedra-de-toque de todos quantos surgiram antes e depois dele, quer se trate de dramaturgos, poetas líricos ou contadores de histórias. Ele não teve um verdadeiro precursor na criação da personagem, com excepção de alguns alvitres chaucerianos, e depois dele ninguém ficou imune aos seus modos de representar a natureza humana. A originalidade de Shakespeare era e é tão fácil de assimilar que nos desarma e nos torna incapazes de ver o quanto ela nos modificou, e nos continua a modificar. Muita da literatura ocidental depois de Shakespeare é, em graus variados, em parte uma defesa contra Shakespeare, o qual pode

ser uma influência tão esmagadora que abafa todos quantos são obrigados a ser seus alunos.

O enigma de Shakespeare é o seu universalismo: as versões filmicas de *Macbeth* e *O Rei Lear*, da autoria de Kurosawa, são rigorosamente Kurosawa e rigorosamente Shakespeare. Mesmo se encararmos as figuras cénicas de Shakespeare como papéis para serem desempenhados por actores em vez de personagens dramáticas, mesmo assim continuamos incapazes de explicar o poder de persuasão de Hamlet ou de Cleópatra quando comparados com os papéis estabelecidos por Ibsen, que é sem dúvida o principal dramaturgo pós-shakespeariano que a Europa produziu. Quando passamos de Hamlet para Peer Gynt, de Cleópatra para Hedda Gabler, sentimos que a personalidade se enfraqueceu, que o demoníaco shakespeariano decaiu na trollicidade ibsenita. O milagre do universalismo de Shakespeare é que ele não é obtido por meio de qualquer transcender de contingências, pois as grandes personagens e as suas peças aceitam estar mergulhadas na História e na sociedade, enquanto ao mesmo tempo recusam qualquer tipo de redução: histórica, societal, teológica, ou as nossas tardias psicologizações e moralizações.

Falstaff possui a maior parte dos sórdidos defeitos que os estudiosos, na esteira de Hal, lhe encontram. Mesmo assim, Falstaff – ao mesmo tempo louco notável, pensador poderoso e humorista autêntico – iguala-se a Hamlet como consciência original. É inadequado dizer-se que Falstaff proporciona um papel magnífico, na medida em que ele é um cosmo, não um ornamento, e ergue o espelho não tanto diante da natureza mas, antes, diante da nossa mais extrema capacidade de vida exuberante. Blake dizia que exuberância era beleza, e nos termos de uma tal equação nenhuma outra personagem dramática é tão bela quanto Sir John Falstaff. A exuberância das Formas Gigantescas de Rabelais é igualada por Sir John, que tem de actuar dentro dos limites de um palco, enquanto Panurgo vagueia por uma França visionária. Aquilo a que William Hazlitt chamou *gusto*, «o poder ou a paixão que define qualquer objecto», e que localizou em primeiro lugar em Shakespeare, foi por ele atribuído a Boccaccio e a Rabelais acima de todos os outros prosadores. Hazlitt também nos instou a reconhecer que as artes não são progressivas – um reconhecimento ao qual idades tardias como a nossa se esforçam por resistir.

De que serve a um crítico individual, situado tão tardiamente na tradição, catalogar o Cânone Ocidental tal como ele o vê? Até as nossas universidades de elite se mostram indolentes perante as iminentes vagas de multiculturalismo. Porém, mesmo no caso de as modas actuais levarem a melhor para sempre, as escolhas canónicas de obras do passado e do presente têm o seu interesse e encanto próprios, na medida em que também essas escolhas fazem parte da contenda continuada que é a literatura. Toda a gente tem,

ou devia ter, uma lista de coisas necessárias numa ilha deserta para levar consigo naquele dia em que, escapando dos inimigos, se é lançado na praia, ou então quando, feita toda a guerra, o sobrevivente, coxeando, se afasta para passar o resto da sua vida a ler tranquilamente. Se eu pudesse ter um só livro, ele seria o Shakespeare completo; se pudesse ter dois, seria esse e a Bíblia. E se fossem três? Aí começam as dificuldades. William Hazlitt, um dos poucos críticos definitivamente no Cânone, tem um ensaio esplêndido intitulado «Acerca da Leitura de Livros Antigos»:

Não tenho má opinião de um livro só por ele ter sobrevivido uma geração ou duas ao seu autor. Confio mais nos mortos que nos vivos. Os escritores contemporâneos podem ser divididos em duas classes: os nossos amigos e os nossos inimigos. Dos primeiros somos obrigados a pensar demasiado bem, e dos últimos estamos dispostos a pensar demasiado mal. Isto impede-nos de ter prazer numa leitura cuidada ou de julgar com justiça os méritos de ambos.

Hazlitt exprime aqui uma circunspecção característica do crítico de uma idade que chegou conjugadamente tarde. Hoje mais do que nunca, a sobrepopulação de livros (e de autores), provocada pela extensão e complexidade dos registos da história do mundo, está no centro dos dilemas canónicos. «Que devo eu ler» já não é a pergunta certa, uma vez que tão poucos lêem hoje em dia, na era da televisão e do cinema. A pergunta prática veio a ser esta: «Que não devo eu dar-me ao trabalho de ler?»

Logo que se aceite qualquer componente do dogma da Escola do Ressentimento, e se admita que as escolhas estéticas são máscaras para sobre-determinações sociais e políticas, aquelas perguntas têm uma resposta simples. Através de uma variante na Lei de Gresham, a escrita má expulsa a boa, e a mudança social é mais bem servida por Alice Walker do que por qualquer autor de mais talento e de imaginação mais disciplinada. Mas onde é que os modificadores sociais vão encontrar as linhas de orientação para as escolhas *deles*? As ideias políticas, para nossa mágoa, perdem interesse tão rapidamente quanto o jornal do mês passado, e só muito raramente continuam a ser notícia. Talvez as ideias políticas estejam sempre a agir na literatura, mas as posições políticas produzem pouco efeito no estranhamente íntimo romance de família dos grandes escritores, os quais são influenciados uns pelos outros sem grande consideração por semelhanças e diferenças políticas.

A influência literária é «a política do espírito»: a formação do cânone, mesmo se ela reflecte sempre e necessariamente interesses de classe, é um fenómeno muito ambivalente. Milton, mais do que os dois grandes poetas ingleses (Chaucer e Shakespeare), é a figura central na história do câno-

ne poético anglo-americano. Da mesma maneira, o poeta antigo crucial na história de todo o cânone literário ocidental não é um dos maiores poetas – Homero, Dante, Chaucer e Shakespeare – mas, sim, Virgílio, o grandioso elo entre a poesia helenística (Calímaco) e a tradição épica europeia (Dante, Tasso, Spenser, Milton). Virgílio e Milton continuam a ser poetas que provocam enormes ambivalências naqueles que vêm depois deles, e são essas ambivalências que definem a centralidade num contexto canônico. Apesar de todos quantos o idealizaram – desde Ezra, o Escriba, até ao falecido Northrop Frye – um cânone não existe para libertar os seus leitores da ansiedade. Na verdade, um cânone é uma *ansiedade realizada*, tal como qualquer obra literária forte é a ansiedade realizada do seu autor. O cânone literário não nos dá o baptismo da cultura; ele não nos liberta da ansiedade cultural. Em vez disso, o cânone confirma as nossas ansiedades culturais, ajudando todavia a dar-lhes forma e coerência.

A ideologia desempenha um papel considerável na formação do cânone literário – isto se se quiser insistir na ideia de que uma posição estética é ela mesma uma ideologia, uma insistência que é hoje comum a todos os seis ramos da Escola do Ressentimento: feministas, marxistas, lacanianos, novos historicistas, desconstrucionistas e semióticos. Há, claro, ideias estéticas e ideias estéticas. Os apóstolos que acreditam que o estudo da literatura deve ser uma manifesta cruzada pela mudança social revelam, obviamente, uma estética diferente da minha própria versão pós-emersoniana de Walter Pater e Oscar Wilde. Se isto é uma diferença que faz alguma diferença, não é para mim muito claro, pois os modificadores sociais e eu parecemos concordar no estatuto canônico de Pynchon, Merrill e Ashbery como sendo as três presenças americanas do momento. Contudo, os ressentidos lançam candidatos canônicos alternativos, afro-americanos e mulheres, embora não com muita sinceridade.

Se os cânones literários são só o produto de interesses classistas, masculinos e femininos, racionais, nacionais, então se calhar o mesmo deve ser verdadeiro para todas as outras tradições estéticas, incluindo a música e as artes visuais. Matisse e Stravinsky podem então vir abaixo com Joyce e Proust – no fundo, são mais quatro homens europeus já falecidos. Olho pasmado e deslumbrado para as multidões de habitantes de Nova Iorque na exposição de Matisse: será que estão mesmo ali por causa de um sobrecondicionamento societal? Quando a Escola do Ressentimento se tornar dominante entre historiadores e críticos de arte, tal como acontece hoje entre académicos da literatura, será que se vai deixar de prestar atenção a Matisse, enquanto vamos todos em rebanho ver os borrões das Guerrilheiras? O disparate destas perguntas é bastante óbvio quando se trata da eminência de Matisse, pois quanto a Stravinsky ele não está, de modo algum, em perigo de vir a ser substituído por música politicamente correcta para

as companhias de bailado do mundo inteiro. Se assim é, então porque será que a literatura é tão vulnerável à investida dos nossos idealistas sociais contemporâneos? Uma resposta possível encontra-se na ilusão comum de que é preciso menos conhecimento e menos capacidade técnica para a produção ou para a compreensão da literatura imaginativa (como costumávamos chamar-lhe) que para a produção ou compreensão das outras artes.

Se todos nós falássemos em notas musicais ou em pinceladas, suponho que Matisse e Stravinsky deviam estar sujeitos aos perigos por que passam hoje em dia os autores canônicos. Ao tentar ler muitas das obras avançadas como alternativas do ressentimento ao Cânone, chego à conclusão de que esses pretendentes devem acreditar que falaram prosa toda a vida ou, então, que as suas paixões sinceras são elas mesmas já poemas, precisando só de um bocadinho de reescrita. Volto-me para as minhas listas na esperança de que os sobreviventes literários descubram nelas alguns autores e alguns livros com que se não tenham ainda confrontado, e que colham as recompensas que só a literatura canônica pode dar.

Apêndices

A

A Idade Teocrática¹

Tal como acontece nas listas que se encontram nos outros apêndices, as traduções que aqui proponho são as que, de entre as mais imediatamente disponíveis, me suscitaram um especial prazer de leitura e compreensão. Não se encontram aqui muitas das obras de grande valor pertencentes às literaturas grega e latina, mas é pouco provável que o leitor comum tenha tempo para as ler. À medida que a História se alarga, estreita-se necessariamente o cânone mais antigo. Uma vez que o cânone literário é o que está aqui em questão, incluo unicamente aqueles textos religiosos, filosóficos, históricos e científicos que se revestem, por si mesmos, de grande interesse estético. Uma vez que o leitor está familiarizado com a Bíblia, Homero, Platão, os dramaturgos atenienses e Virgílio, penso que, de todos os livros contidos na primeira lista, a obra crucial é o Alcorão. Tanto pelo seu poder estético e espiritual como pela influência que terá em todos os nossos futuros, ignorar o Alcorão é não só uma tolice mas também cada vez mais perigoso.

Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom. Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (*Poesia de 26 Séculos*, dois volumes, Inova, Porto, 1972) e de A. Herculano de Carvalho (*Oiro de Vário Tempo e Lugar*, O Oiro do Dia, Porto, 1983).

Incluí algumas obras sânscritas, escrituras e textos literários fundamentais, em virtude da influência que elas tiveram no Cânone Ocidental. A riqueza imensa da literatura chinesa antiga constitui, na sua maior parte, uma esfera à parte da tradição literária ocidental, e só raramente é transmitida adequadamente nas traduções disponíveis.

PRÓXIMO ORIENTE ANTIGO

A Epopeia de Gilgamesh

Versão de Pedro Tamen (a partir do texto inglês de W. K. Sandars),
Edições António Ramos, Lisboa, 1979.

O Livro dos Mortos do Antigo Egipto

Tradução de Edith de Carvalho Negraes,
Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, s/d.

A Bíblia Sagrada

na *Versão Autorizada do Rei Jaime*.

Os Apócrifos¹

Ditos dos Autores da Patrística

[*Sayings of the Fathers*] na edição de Pirke Abboth.

ÍNDIA ANTIGA (SÂNSCRITO)

Mahabharata

(Sebastião Rodolfo Delgado, professor de sânscrito em Coimbra, traduziu e publicou em 1916 um longo episódio do *Mahabharata* intitulado *História de Nala e Damayanti*.) *Bhagavad-Gita*. A secção religiosa crucial de *Mahabharata*, Livro 6. (Estão traduzidos os capítulos XXV e XLII do Livro 6, reunidos sob o título *Bhagavad-Gita*, tradução de Teresa Antunes Cardoso, Estampa, Lisboa, 1990.) *Ramayana*. (Cândido de Figueiredo verteu em verso

¹*Apócrifos*. Não apresento qualquer obra traduzida em português, porque o conceito de «apócrifo» utilizado por Harold Bloom é demasiado amplo e, por isso, não deve ser particularizado. O conceito pode cobrir, designadamente, aquilo que os protestantes designam por textos apócrifos e os católicos por textos deuteronómicos, bem como aquilo que é conhecido por textos epigráficos.

português o episódio da «Morte de Yaginadatta» num opúsculo, publicado em 1873, com este título.)

OS GREGOS ANTIGOS²

Homero

Iliáda

Há várias traduções portuguesas.

Odisseia

Há várias traduções portuguesas.

Hesíodo

As Obras e os Dias

Teogonia

Arquíloco, Safo, Alcman

De Safo, existem as seguintes versões portuguesas:

Poemas e Fragmentos de Safo

Tradução de Eugénio de Andrade, Limiar, Porto, 1982 (2.ª edição).

Safo - Líricas em Fragmentos

Tradução de Pedro Alvim, Vega, Lisboa, 1991.

O Essencial de Alceu e Safo

Tradução de Albano Martins (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986).

Para Arquíloco e Alcman
(veja-se a nota 2)

Todos os autores aqui referidos estão incluídos em *Hé-lade - Antologia da Cultura Grega*; organização e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Faculdade de Letras (Instituto de Estudos Clássicos), Coimbra, 1995 (5.ª edição).

Píndaro

Odes

Ésquilos

Oresteia

Tradução e notas de Manuel Oliveira
Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1992.

Sete contra Tebas

Tradução de Natália Correia, Galeria
Panorama, Lisboa, s/d.

Prometeu Agrilhado

Tradução e notas de Ana Paula Quintela
Ferreira Sottomayor, Atlântida, Coimbra,
1974 (2.ª edição).

Os Persas

Tradução e notas de Manuel Oliveira
Pulquério, INIC, Coimbra, 1992.

As Suplicantes

Tradução e notas de Urbano Tavares
Rodrigues, Editorial Inquérito, Lisboa, 1987.

Sófocles

Édipo Rei

Tradução e notas de Agostinho da Silva,
Editorial Inquérito, Lisboa, 1990.

Édipo em Colono

Antígona

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha
Pereira, INIC, Coimbra, 1987 (2.ª edição).

Electra

Tradução de Maria do Céu Zambuja Fialho,
Edições 70, Lisboa, 1998.

Ájax

Tradução de Maria do Céu Zambuja Fialho,
Edições 70, Lisboa, 1998.

As Traquínias

Tradução e notas de Maria do Céu Zambuja
Fialho, INIC, Coimbra, 1989 (2.ª edição).

Filoctetes

Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira,
Faculdade de Letras (Instituto de Estudos
Clássicos), Coimbra, 1988 (2.ª edição).

Eurípidos

O Ciclope. Heracles. Alceste

Tradução de Frederico José Peirone, sem
editora, Lisboa, 1961.

Hécuba

As Bacantes

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha
Pereira, Edições 70, Lisboa, 1992.

Orestes

Tradução e notas de Augusta Fernanda de
Oliveira e Silva, INIC, Coimbra, 1982.

Andrómaca

Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira,
Faculdade de Letras (Instituto de Estudos
Clássicos), Coimbra, 1971.

Medeia

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha
Pereira, INIC, Coimbra, 1991.

Íon

Tradução e notas de Frederico Lourenço,
Colibri, Lisboa, 1994.

Hipólito

Tradução e notas de Frederico Lourenço,
Colibri, Lisboa, 1993.

Helena

Ifigénia em Áulide

Tradução e notas de Carlos Alberto Pais de
Almeida, Faculdade de Letras (Instituto de
Estudos Clássicos), Coimbra, 1974.

Aristófanes

As Aves

Tradução e notas de Maria de Fátima de
Sousa e Silva, Edições 70, Lisboa, 1989.

As Nuvens

Tradução e notas de Custódio Magueijo,
Editorial Inquérito, Lisboa, 1984.

As Rãs

Tradução de Américo da Costa Ramalho,
Edições 70, Lisboa, 1996.

Lisístrata

Tradução e notas de Manuel João Gomes,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1985.

Os Cavaleiros

Tradução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, INIC, Coimbra, 1991 (2.^a edição).

As Vespas

Tradução e notas de A. Lobo Vilela, Inquérito, Lisboa, 1983.

As Mulheres no Parlamento

Tradução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, INIC, Coimbra, 1988.

Heródoto**As Histórias****Tucídides****A Guerra do Peloponeso****Os Pré-Socráticos
(Heraclito, Empédocles)****Platão****Diálogos**

Há várias traduções portuguesas.

Aristóteles**Poética**

Tradução de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992 (3.^a edição).

Ética**GREGOS DO PERÍODO
HELENISTA ¹****Menandro****A Rapariga de Samos****Longino****Tratado do Sublime**

Tradução de Custódio José Oliveira, introdução e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

Calímaco**Hinos e Epigramas**

Veja-se a nota 2 d a p. 518.

Teócrito**Idílios****Plutarco****Vidas****Moralia****Esopo****Fábulas**

Tradução de Maria Gabriela de Bragança, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1984.

Luciano**Sátiras**

Em português existem as seguintes versões:

Os Amores

Tradução e notas de Aníbal Fernandes, Lisboa, & Etc., 1983.

Uma História Verídica

Tradução e notas de Custódio Magueijo, Editorial Inquérito, Lisboa, 1985.

Eu Lúcio: Memórias de Um Burro

Tradução e notas de Custódio Magueijo, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992.

OS ROMANOS²**Plauto****O Soldado Fanfarrão**

Tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, INIC, Coimbra, 1980.

Anfitrião

Tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, Edições 70, Lisboa, 1993.

2 Muitos dos autores aqui referidos estão incluídos em *Romana – Antologia da Cultura Latina*; organização e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Faculdade de Letras (Instituto de Estudos Clássicos), Coimbra, 1994 (3.^a edição).

Terêncio**A Moça Que Veio de Andros**

Tradução e notas de Walter de Medeiros,
INIC, Coimbra, 1988.

O Eunuco

Tradução e notas de Aires Pereira do Couto,
Edições 70, Lisboa, 1996.

A Sogra

Tradução e notas de Walter de Medeiros,
INIC, Coimbra, 1987.

Lucrécio**Da Natureza das Coisas****Cícero****Sobre os Deuses****Horácio****Odes. Epístolas. Sátiras.****Arte Poética****Pérsio****Sátiras****Catulo****Poesias**

Tradução de Agostinho da Silva, Imprensa
da Universidade, Coimbra, 1933.

Virgílio**Bucólicas, Geórgicas, Eneida**

Tradução de Agostinho da Silva, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1993.

Lucano**Farsália****Ovídio****Metamorfoses****Arte de Amar**

Tradução de Natália Correia e David
Mourão-Ferreira, Galeria Panorama, Lisboa,
1970.

Juvenal**Sátiras**

Tradução de A. S. Costa Lobo, Imprensa
Nacional, Lisboa, 1878-1881.

Marcial**Epigramas****Sêneca****Tragédias**

(Medeia • Hércules Furioso)

Petrônio**O Satíricon**

Tradução de Jorge Sampaio, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1973.

Apuleio**O Asno de Ouro**

Tradução de Francisco António de Campos,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1973.

A IDADE MÉDIA:**LATIM, ÁRABE E O VERNÁCULO
ANTES DE DANTE****Santo Agostinho****A Cidade de Deus**

Tradução de J. Dias Pereira, Fundação
Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991-1995.

Confissões

Tradução de J. Oliveira Santos e A.
Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da
Imprensa, Porto, 1977 (9.ª edição).

Alcorão

Tradução e anotações de José Pedro
Machado, Junta de Investigação Científica
do Ultramar, Lisboa, 1979.

As Mil e Uma Noites

Tradução de Manuel João Gomes, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1993.

Snorri Sturluson

Os Edas em Prosa

A Canção dos Nibelungos

Wolfram von Eschenbach

Parsifal

Chrétien de Troyes

Yvain: O Cavaleiro do Leão

Beowulf

Poema do Cid

Christine de Pisan

A Cidade das Mulheres

Diego de San Pedro

A Prisão do Amor

B

A Idade Aristocrática ¹

Quinhentos anos separam *A Divina Comédia* de Dante de *Fausto*, Parte II, de Goethe, um período de tempo que nos dá um enorme *corpus* de leitura em cinco literaturas principais: italiana, espanhola, inglesa, francesa e alemã. Nesta lista e nas restantes, por vezes não menciono obras individuais através de um mestre canónico, e noutros casos tento chamar a atenção para autores e livros que considero canónicos, mas que têm sido bastante negligenciados. Nesta lista começam já a ser omitidos vários bons autores que não são exactamente centrais. Começamos também a encontrar o fenómeno das «peças de período», um infortúnio que se expande na Idade Democrática e nos ameaça sufocar no nosso próprio século. Escritores muito estimados no seu tempo e na sua nação sobrevivem, por vezes, noutros tempos e noutras nações, se bem que frequentemente fiquem redu-

Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom. Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (*Poesia de 26 Séculos*, dois volumes, Inova, Porto, 1972) e de A. Herculano de Carvalho (*Oiro de Vário Tempo e Lugar*; O Oiro do Dia, Porto, 1983).

zidos a fetiche que um dia estiveram em moda. Tenho em mente um número razoável destes escritores na cena literária contemporânea, mas basta nomeá-los por omissão. Abordo mais desenvolvidamente esta questão na nota introdutória à minha última lista.

ITÁLIA

Dante

A Divina Comédia

Tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand, Lisboa, 1996. (Há outras versões.)

Vita Nuova

Tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand, Lisboa, 1996.

Petrarca

Poemas Líricos

Seleções

Giovanni Boccaccio

Decameron

Tradução e introdução de Urbano Tavares Rodrigues, Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.

Matteo Maria Boiardo

Orlando innamorato

Ludovico Ariosto

Orlando Enamorado

Miguel Ângelo Buonarroti

Sonetos e Madrigais

Maquiavel

O Príncipe

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues e Maria Antonieta de Mendonça, Europa-América, Mem Martins, 1994.

A Mandrágora

Tradução de Carmen González, Editorial Estampa, Lisboa, 1970.

Leonardo da Vinci

Livros de Notas

Baldassare Castiglione

O Livro do Cortesão

Gaspara Stampa

Sonetos e Madrigais

Giorgio Vasari

Vidas dos Pintores

Benvenuto Cellini

Autobiografia

Torquato Tasso

Jerusalém Libertada

Há várias traduções, desde 1733 até 1941. A mais popular parece ter sido a de José Ramos Coelho, em oitava rima portuguesa.

Giordano Bruno

A Expulsão da Besta Triunfante

Tommaso Campanella

Poemas

A Cidade do Sol

Tradução de Alvaro Ribeiro, Guimarães Editores, Lisboa, 1980.

Giambattista Vico

Ciência Nova

Carlo Goldoni

Arlequim Servidor de Dois Amos

Tradução e adaptação de Luís de Lima, Grupo de Teatro Moderno do Clube Fenianos Portuenses, Porto, 1960.

Vittorio Alfieri

Saul

PORTUGAL

Luís de Camões

Os Lusíadas

António Ferreira

Poesia

ESPAÑA¹**Jorge Manrique**

Coplas

Fernando de Rojas

A Celestina

Anónimo

Lazarillo de Tormes

Tradução de Ricardo Costa Rosa Alberty,
Verbo, Lisboa, 1971.

Francisco de Quevedo

Visões

Carta Satírica de Censura

Frei Luis de León

Poemas

S. João da Cruz

Cântico Espiritual

e Outros Poemas

Tradução de José Bento, Assírio & Alvim,
Lisboa, 1982.

Luis de Góngora

Sonetos

Soledades

Miguel de Cervantes

D. Quixote

Tradução de Aquilino Ribeiro, Bertrand,
Lisboa, 1959. (Há outras versões.)

Novelas Exemplares

Tradução de Aquilino Ribeiro, Fólio, Lisboa,
1959. (Há outras versões.)

Lope de Vega

La Dorotea

Fuenteovejuna

La Dama Boba

El Caballero de Olmedo

Tirso de Molina

O Sedutor de Sevilha

Pedro Calderón de la Barca

Vida É Sonho

Tradução de Manuel Gusmão, Estampa,
Lisboa, 1973.

O Alcaide de Zalamea

O Mágico Prodigioso

O Médico de Sua Honra

Sor Juana Inés de la Cruz

Poemas

INGLATERRA E ESCÓCIA**Geoffrey Chaucer**

Os Contos de Cantuária

Tradução em verso da autoria de Olívio
Caeiro, Brasília Editora, Porto, 1980. São
24 os contos que compõem a obra de
Chaucer. Nesta tradução encontram-se o
«Prólogo Geral», o «Conto do Cavaleiro»,
o «Conto da Mulher de Bath» e o «Prólogo
da Mulher de Bath». Existe uma versão da
autoria de Clarisse Tavares, Europa-América,
Mem Martins, 1992.

Troilo e Criseida.

Sir Thomas Malory

A Morte de Artur

Tradução de José Domingos de Moraes,
Assírio & Alvim, Lisboa, 1993 (2.ª edição).

William Dunbar

Poemas

John Skelton

Poemas

Vários autores aqui referidos constam da *Antologia da Poesia Espanhola do «Siglo de Oro»*, em dois volumes (Renascimento e Barroco), com selecção e tradução de José Bento; Assírio & Alvim, Lisboa, 1993 e 1995.

Sir Thomas More

Utopia

Tradução de José Marinho, Guimarães
Editores, Lisboa, 1978.

Sir Thomas Wyatt

Poemas

Henry Howard, conde de Surrey

Poemas

Sir Philip Sidney

A Arcadia da Condessa de Pembroke
Astrophel e Stella
Defesa da Poesia

Fulk Greville, Lord Brooke

Poemas

Edmund Spenser

The Faerie Queene
Poemas Menores

Sir Walter Raleigh

Poemas

Christopher Marlowe

Doutor Fausto

Versão de João Ferreira Duarte e Valdemar
Azevedo Ferreira, Editorial Inquérito,
Lisboa, 1987.

Michael Drayton

Poemas

Samuel Daniel

Poemas
Defesa da Rima

Thomas Nash

O Viajante Desafortunado

Thomas Kyd

A Tragédia Espanhola

William Shakespeare

Peças de Teatro
Poemas

Existem várias traduções portuguesas das
peças. Quanto aos 154 sonetos, existem duas

versões: *Os Sonetos de Shakespeare*, versão de
Maria José Saraiva Jorge, edição da autora,
1962. *50 Sonetos de Shakespeare*, versão de Vas-
co Graça Moura, Editorial Inova, Porto, 1978.

Thomas Campion

Canções

John Donne

Poemas

Estão traduzidos alguns poemas num volume
intitulado *Poemas Eróticos*, versão de Helena
Barbas, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

Sermões

Ben Jonson

Poemas

Peças de Teatro

Masques¹**Francis Bacon**

Ensaios

Tradução de Álvaro Ribeiro, Guimarães
Editores, Lisboa, 1992 (3.ª edição).

Robert Burton

Anatomia da Melancolia

Sir Thomas Browne

Religio Medici

Hydriotaphia,

ou A Cerimónia Fúnebre

Thomas Hobbes

Leviatã

Tradução de João Paulo Monteiro e Maria
Beatriz Nizza da Silva, Imprensa Nacional-
-Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

Robert Herrick

Poemas

Masque, ou espectáculo de máscaras, era muito prova-
velmente oriundo das cortes de Itália, e designava em
Inglaterra um entretenimento dramático, com carácter
ligeiro, que incluía música, danças e uma grande os-
tentação. Representado normalmente por amadores,
era muito popular no século XVII, se bem que, dada
a extravagância da sua produção, restrito à corte ou à
aristocracia rica.

Thomas Carew

Poemas

Richard Lovelace

Poemas

Andrew Marvell

Poemas

George Herbert

O Templo

Thomas Traherne

Séculos, Poemas e Acção de Graças

Henry Vaughan

Poesia

**John Wilmot,
conde de Rochester**

Poemas

Richard Crashaw

Poemas

**Francis Beaumont
e John Fletcher**

Peças de Teatro

George Chapman

Comédias, Tragédias, Poemas

John Ford

Má Sorte Que Ela Fosse Puta

Tradução de Aníbal Fernandes, Estampa,
Lisboa, 1983.**John Marston**

O Descontente

John Webster

O Diabo Branco

A Duquesa de Malfi

**Thomas Middleton
e William Rowley**

A Criança Trocada

[*The Changeling*]**Cyril Tourneur**

A Tragédia do Vingador

Philip Massinger

Nova Maneira de Pagar

Dívidas Antigas

John Bunyan

A Progressão do Peregrino

Há uma versão portuguesa de cada uma das partes da obra de Bunyan. A primeira parte intitula-se *O Peregrino ou a Viagem do Cristão à Cidade Celestial debaixo da Forma de Um Sonho*, tradução de Guilherme dos Santos Ferreira, Livraria Evangélica, Lisboa, 1913 (10.^a edição.) A segunda parte tem por título *A Peregrina. Viagem da Cristã à Cidade Celestial*, sem indicação do nome do tradutor, Casa Publicadora das Assembleias de Deus, Lisboa, 1981.

Izaak Walton

Manual Completo do Pescador

[*The Complete Angler*]**John Milton**

O Paraíso Perdido

Tradução de Francisco Bento Maria Targini, 1823. (Há também uma versão mais recente [1938] da autoria de António José de Lima Leitão.)

O Paraíso Reconquistado. Lycidas,
Comus e Os Poemas Menores

Há uma versão de *L'Allegro e Il Penseroso*, tradução, prefácio e notas de Manuel Frias Martins, Editorial Inquérito, Lisboa, 1987.

A Luta de Sansão

[*Samson Agonistes*]

Aeropagitica

John Aubrey

Vidas Breves

Jeremy Taylor

Morte Piedosa

Samuel Butler

Hudibras

John Dryden

Poesia e Peças de Teatro
Ensaaios Críticos

Thomas Otway

Veneza Salva do Perigo

William Congreve

O Mundo É assim
Amor por Amor

Jonathan Swift

História de Uma Banheira
As Viagens de Gulliver

Tradução de Luzia Maria Martins, Editorial Presença, Lisboa, 1964. (Está traduzido o texto intitulado *Preceitos para Uso do Pessoal Doméstico*, versão de João Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1970.)

Poemas

Sir George Etherege

Um Homem com Estilo

Alexander Pope

Poemas

John Gay

A Ópera do Mendigo

James Boswell

A Vida de Johnson
Diários

Samuel Johnson

Obras

Edward Gibbon

História do Declínio e da Queda
do Império Romano
Existe uma versão organizada por D. M.
Low, com tradução de Maria Emília Ferros
Moura, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

Edmund Burke

Investigação Filosófica acerca
do Sublime e do Belo
Reflexões sobre a Revolução
em França

Maurice Morgan

Ensaio sobre a Personagem Dramática
de Sir John Falstaff

William Collins

Poemas

Thomas Gray

Poemas

George Farquhar

O Estratagema dos Janotas
O Oficial Recrutador

William Wycherley

A Mulher da Aldeia
O Honesto Negociante

Christopher Smart

Jubilate Agno
Canção a David

Oliver Goldsmith

O Vigário de Wakefield
Ela Humilha-se para depois Vencer
O Viajante
A Aldeia Deserta

Richard Brinsley Sheridan

Escola de Má-Língua/
/Os Rivaís
Tradução de Maria Fernanda
Constante Brito, Livraria Civilização, Porto,
1964.

William Cowper

Obras Poéticas

George Crabbe

Obras Poéticas

Daniel Defoe

Moll Flanders
Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1971.

Robinson Crusoe

Tradução de M. Henriques, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1985.

Diário da Peste de Londres

Tradução de João Gaspar Simões, Presença, Lisboa, 1964.

Samuel Richardson

Clarissa

Pamela

Sir Charles Grandison

Henry Fielding

Joseph Andrews

Tom Jones

Tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1974.

Tobias Smollet

A Expedição de Humphry Clinker

As Aventuras de Roderick Random

Lawrence Sterne

A Vida e Opiniões de Tristram

Shandy

Viagem Sentimental

por França e Itália

Fanny Burney

Evelina

Joseph Addison**e Richard Steele**

Os textos publicados no jornal *The Spectator*.

FRANÇA**Jean Froissart**

Crónicas

A Canção de Rolando

Tradução de Emílio Campos Lima, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1987.

François Villon

Poemas

Michel de Montaigne

Ensaios

Existem as seguintes traduções: *Três Ensaios*, versão de Agostinho da Silva, Vega, Lisboa,

1993. *Seleção de Ensaios*, sem indicação do nome do tradutor, mas com a tradução revista por R. Correia, Amigos do Livro, Lisboa, 1976.

François Rabelais

Gargântua

Tradução de Maria Gabriela de Bragança, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1987.

Pantagruel

Tradução de Jorge Reis, Vega, Lisboa, 1987, 2ª edição.

Margarida de Navarra

Heptameron

Tradução de Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes, Estampa, Lisboa, 1976 (três volumes).

Joachim du Bellay

Os Lamentos

Maurice Scève

Délie

Pierre de Ronsard

Odes, Elegias, Sonetos

Philippe de Commynes

Memórias

Agrippa d'Aubigné

Les Tragiques

Robert Garnier

Marco António

As Judias

Pierre Corneille

O Cid

Polieucto

Nicomedes

Horácio

Cina

Rodoguna

François de la Rochefoucauld

Máximas

Tradução de Cristina Proença, Estampa, Lisboa, 1990.

Jean de la Fontaine

Fábulas

Traduções de Filinto Elísio e Curvo Semedo, com prefácios de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1987.

Molière

O Misanthropo

Tradução de Luís Miguel Cintra, Estampa, Lisboa, 1973, 1990.

Tartufo

Tradução de Mário Braga, Lello & Irmãos, Porto, 1966.

Escola de Mulheres

Sem indicação do nome do tradutor, Publicações Europa-América, Mem Marti 1974.

As Sabichonas

Sem nome do tradutor, Livraria Civilização, Barcelos, 1967.

Don Juan

Existe uma tradução portuguesa com o título *Dom João ou Convidado de Pedra*, autoria de Henrique Braga, Lello & Irmãos, Porto, 1971.

Escola de Maridos

Peão Fidalgo

Sigo o título na versão de Manuel de Sousa, Lisboa, 1769.

O Avarento

Tradução de Mário Braga, Lello & Irmãos, Porto, 1966.

O Doente Imaginário

Sem nome do tradutor, Livraria Civilização, Barcelos, 1967.

Blaise Pascal

Pensamentos

Tradução e notas de Américo de Carvalho, prefácio de Manuel Antunes, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1978.

Jacques-Bénigne Bossuet

Orações Fúnebres

Nicolas Boileau-Despréaux

Arte Poética

Tradução do conde da Ericeira, com prefácio e notas de José Pedro Machado, Papelaria Fernandes, Lisboa, 1943.

Lutrin

Jean Racine

Fedra

Andrômaca

Tradução de Mário Braga, Livraria Civilização, Porto, 1966.

Britânico

Atalia

Pierre Carlet de Marivaux

Sete Comédias

Está traduzida a comédia intitulada *A Ilha dos Escravos*, versão de Luís Miguel Cintra, Estampa, Lisboa, 1973.

Jean-Jacques Rousseau

Confissões

Tradução de Fernando Lopes-Graça, com prefácio de Jorge de Sena, Relógio d'Água, Lisboa, 1988.

Emílio

Tradução de Pilar Delvaux, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1989.

La Nouvelle Héloïse

Voltaire

Zadig

Há uma versão portuguesa, intitulada *Zadig ou o Destino*, da autoria de João Gaspar Simões, Verbo, Lisboa, 1972.

Cândido

Tradução de Maria Isabel Gonçalves Tomás, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1973.

Cartas sobre a Inglaterra

O Desastre de Lisboa

Abbé Prévost

Manon Lescaut

Tradução de João Barreira, Verbo, Lisboa, 1972.

Madame de La Fayette

A Princesa de Clèves

Tradução de João Cabral do Nascimento,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1974.

Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort

Produtos da Civilização Perfeita

Denis Diderot

O Sobrinho de Rameau

Chardlos de Laclos

As Ligações Perigosas

Tradução de João Pedro de Andrade e
Alfredo Amorim, Portugalíia Editora, Lisboa,
1970.

ALEMANHA

Erasmus, um holandês que viveu na Suíça e na Alemanha, e escreveu em latim, é colocado aqui de modo arbitrário, mas também porque influenciou a Reforma luterana.

Erasmus

O Elogio da Loucura

Tradução de Maria Isabel Gonçalves
Tomás, Publicações Europa-América, Mem
Martins, 1990.

Johann Wolfgang von Goethe

Fausto, PARTE I

Tradução de José M. Justo, prefácio e notas
de João Barrento (in *Obras Escolhidas de Goethe*, Volume VI, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1993).

Fausto, PARTE II

Tradução de Agostinho d'Ornellas, edição
de 1953 cuidada por Paulo Quintela,
Relógio d'Água, Lisboa, 1987.

Poesia e Verdade

Egmont

Tradução de José M. Justo, prefácio e notas
de João Barrento (in *Obras Escolhidas de*

Goethe, volume VI, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1993).

Afinidades Electivas

Tradução de Maria Assunção Pinto Correia
(in *Obras Escolhidas de Goethe*, Volume IV,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1992).

A Paixão do Jovem Werther

Tradução de Teresa Seruya, prefácio e
notas de João Barrento (in *Obras Escolhidas de Goethe*, Volume I, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1991).

Poemas

Existem as seguintes versões: *Poesia*, selecção
e tradução de João Barrento, in *Obras Escolhidas de Goethe*, Volume VIII, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1993. *Poemas de Goethe*,
selecção e tradução de Yvette K. Centeno
e Nuno Lobo Salgueiro, Publicações Dom
Quixote, Lisboa, 1990. *Poemas de Goethe*,
selecção e tradução de Paulo Quintela,
Atlândida, Coimbra, 1949. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, tradução de
Paulo Osório de Castro, com prefácio, notas
e tradução das canções por João Barrento, in
Obras Escolhidas de Goethe, Volumes II e III,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1993). *Viagem a Itália*, tradução e notas de João Barrento
(in *Obras Escolhidas de Goethe*, Volume VII,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1991). *Peças de Teatro em Verso*: Está traduzida a seguinte
peça: *Ifigénia em Táurida*, versão de José
M. Justo, in *Obras Escolhidas de Goethe*,
Volume VI, Círculo de Leitores, Lisboa,
1993. *Hermann e Doroteia*, tradução de Maria
Henriques Osswald, Livraria Civilização,
Porto, 1937. *Elegias Romanas, Epigramas Venezianos, Divã Ocidental-Oriental*.

Friedrich Schiller

Os Salteadores

Maria Stuart

Wallenstein

Dom Carlos

Sobre a Poesia Ingénua e Sentimental

Gotthold Lessing

Laocoonte

Natan, o Sábio

Friedrich Hölderlin

Hinos e Fragmentos

Poemas Escolhidos

Há duas antologias: *Hölderlin*, selecção, tradução e prefácio de Paulo Quintela, Relógio d'Água, Lisboa, 1991. *Elegias*, tradução de Maria Teresa Dias Furtado, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.

Heinrich von Kleist

Cinco Peças de Teatro

Estão traduzidas as seguintes peças:
O Príncipe de Hamburg, versão de Florentina

Goulart Nogueira, sem nome de editora, Lisboa, 1962. *As Marionetas*, versão de Luís Bruhein e Aníbal Fernandes, Hiena, Lisboa, 1988. *Anfitrião: Uma Comédia segundo Molière*, versão de Aires Graça e Anabela Mendes, Cotovia, Lisboa, 1992.

Histórias

Estão traduzidas as seguintes obras:
Michael Kohlhaas, o Rebelde, versão de Egito Gonçalves, Antígona, Lisboa, 1984. *Noivado em S. Domingo*, versão de Amélia Cruz, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

C

A Idade Democrática ¹

Situei a Idade Democrática de Vico no século XIX pós-goethiano, quando as literaturas de Itália e de Espanha entram em declínio, ganhando eminência tanto a Inglaterra, com o seu renascimento do Renascimento durante o Romantismo, como a França e a Alemanha, embora estas em menor grau. Esta é também a época em que se começa a afirmar a pujança das literaturas russa e americana. Contrariei o movimento retrógrado das cruzadas canónicas actuais, que procuram exaltar várias (e lamentavelmente inadequadas) mulheres escritoras do século XIX, assim como alguns versos e narrativas rudimentares de afro-americanos. O alargamento do Cânone, conforme afirmei mais de uma vez neste livro, tende a afastar os melhores escritores, na medida em que nenhum de nós (seja ele quem for) teve alguma vez tempo para ler absolutamente tudo, por maior que seja a nossa

Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom. Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (*Poesia de 26 Séculos*, dois volumes, Inova, Porto, 1972) e de A. Herculano de Carvalho (*Oiro de Vário Tempo e Lugar*, O Oiro do Dia, Porto, 1983).

ânsia de leitura. E para muitos de nós, particularmente para os atormentados jovens, os autores inadequados consomem energias que teriam mais proveito se fossem investidas nos escritores mais fortes. Quase tudo o que foi ressuscitado ou descoberto por estudiosa(o)s literária(o)s feministas e afro-americana(o)s está muito precisamente abrangido pela categoria de «peças de período», tão imaginativamente datadas hoje em dia como já estavam debilitadas na altura em que apareceram pela primeira vez.

ITÁLIA

Ugo Foscolo

Acerca de Sepulcros

As Últimas Cartas de Jacopo Ortis

Odes e As Graças

Alessandro Manzoni

Os Noivos

Tradução de José Dentinho, Círculo de Leitores, Lisboa, 1982.

Acerca do Romance Histórico

Giacomo Leopardi

Ensaio e Diálogos

Ensaio Morais

Poemas

Para além de alguns poemas incluídos nas antologias de Herculano de Carvalho e Jorge de Sena, encontram-se traduzidos 17 dos 42 «Canti» de Leopardi, in *Cantos*, selecção, tradução e notas de Albano Martins, prefácio de João Bigotte Chorão, Vega, Lisboa, s/d.

Giuseppe Gioacchino Belli

Sonetos Romanos

Giosuè Carducci

Hino a Satanás

Odes Bárbaras

Rimas e Ritmos

Giovanni Verga

Pequenos Romances da Sicília

Maestro-Don Gesualdo

A Casa junto à Nespereira

A Loba e Outras Histórias

As traduções das obras deste autor

encontram-se dispersas pelos seguintes

volumes: *A Casa dos «Malavoglia»*:

Romance, versão de Mercedes Blasco, Argo,

Lisboa, 1944. *14 Contos Italianos*, versão de

Grazia Maria Saviotti, Gleba, Lisboa, s/d.

Duas Histórias da Sicília, tradutor anónimo,

Labirinto, Lisboa, 1985.

ESPANHA E PORTUGAL

Gustavo Adolfo Bécquer

Poemas

Existe o seguinte volume: *Rimas*, tradução de José Bento, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Benito Pérez Galdós

Fortunata e Jacinta

Leopoldo Alas (Clarín)

La Regenta

Há uma versão, com o título *A Corregedora*, da autoria de Joana Morais Varela, Contexto, Lisboa, 1988.

José Maria Eça de Queirós

Os Maias

FRANÇA

Benjamin Constant

Adolfo

Tradução de Campos Lima, Guimarães Editores, Lisboa, 1985 (3.ª edição).

O Livro de Notas Vermelho

**François-Auguste-René
de Chateaubriand**

Átala

René

O Génio do Cristianismo

Alphonse de Lamartine

Meditações

Alfred de Vigny

Chatterton

Poemas

Victor HugoA Distância, As Sombras: Poemas
Escolhidos

Os Miseráveis

Tradução de Carlos dos Santos, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1984 (11.ª edição).

Nossa Senhora de Paris

Tradução de Ana Rabaça, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1985.

William Shakespeare

Os Homens do Mar

Tradução anónima, Lello, Porto, 1948.

O Fim de Satanás

Deus

Alfred de Musset

Poemas

Lorenzaccio

Gérard de Nerval

As Quimeras

Tradução de Alexei Bueno, Hiena, Lisboa,
1995.

Sylvie

Aurelia

Tradução e notas de José Caselas, Usus,
Lisboa, 1992.**Théophile Gautier**

Mademoiselle de Maupin

Esmaltes e Camafeus

[*Émaux et Camées*]**Honoré de Balzac**

A Rapariga de Olhos de Ouro

Tradução de Domingos Monteiro, Arcádia,
Lisboa, 1971.

Louis Lambert

A Pele de Chagré

Tradução de Jaime Brasil, Portugalá, Lisboa,
1966.

O Tio Goriot

Tradução de António de Sousa, Portugalá,
Lisboa, 1969.

A Prima Bette

Tradução de M. Brito Guimarães, Guimarães
Editores, Lisboa, 1945.

Esplendores e Misérias das Cortesãs

Tradução de Américo de Carvalho,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1997.

Eugénia Grandet

Tradução de João Pedro de Andrade, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1975.

Ursula Mirouet

Tradução de Jorge Reis, Guimarães Editores,
Lisboa, 1961.**Stendhal**

Do Amor

Tradução de Adriano Valle, Portugal Press,
Lisboa, 1978.

O Vermelho e o Negro

Tradução de Maria Manuel e Branquinho da
Fonseca, Círculo de Leitores, Lisboa, 1978.

A Cartuxa de Parma

Tradução de Adolfo Casais Monteiro,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1980.**Gustave Flaubert**

Madame Bovary

Tradução de João Pedro de Andrade, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1978.

A Educação Sentimental

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1975.

Salammbô

Tradução de F. da Silva Vieira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1981.

Uma Alma Simples

Tradução de José Osório de Oliveira, Inquérito, Lisboa, 1940.

George Sand**O Pântano Assombrado****Charles Baudelaire****Flores do Mal**

Tradução e notas de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993 (2.ª edição).

O Spleen de Paris

Tradução de António Pinheiro Guimarães, Relógio d'Água, Lisboa, 1991.

Stéphane Mallarmé**Poesia e Prosa Escolhidas****Paul Verlaine****Poemas Escolhidos**

Existem as seguintes traduções: *Hombres*, versão de Luísa Neto Jorge, & Etc., Lisboa, 1983. *Poemas Saturnianos e Outros*, versão de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994. *Sageza*, versão de Maria Gabriela Llansol, Relógio d'Água, Lisboa, 1995.

Arthur Rimbaud**Obras Completas**

Existem os seguintes volumes: *Iluminações, Uma Cerveja no Inferno*, versão de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995, 2.ª edição. *O Barco Bêbado*, versão de Pedro José Cal, Hiena, Lisboa, 1995. *Cartas do Visionário e Mais Nove Poemas*, versão de Ângelo Novo, Fora do Texto, Coimbra, 1995. *Graças e Desgraças de Um Casal Ventoso*, versão de António Moura, Hiena, Lisboa, 1993. *35 Poemas de Rimbaud*, versão de Gaëtan Martins de Oliveira, Relógio d'Água, Lisboa, 1991. *Um Coração sob Uma Sotaina e Outros Textos*, versão de Silva Carvalho, Quatro Elementos Editores, Lisboa, 1981.

Tristan Corbière**Les Amours Jaunes****Jules Laforgue****Textos Escolhidos****Guy de Maupassant****Novelas Escolhidas**

Existem as seguintes traduções: *Uma Vida*, versão de Carlos Loures, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1974. *O Horla e Outros Contos Fantásticos*, sem nome de tradutor, Estampa, Lisboa, 1977. *O Horlá*, versão de Jorge Reis, Difel, Lisboa, 1987. *Noite de Luar, Miss Harriet*, versão de João Belchior Viegas, Estúdios Cor, Lisboa, 1968. *Pedro e João*, versão de José António Machado, Arcádia, Lisboa, 1972. *Bola de Sebo, A Casa de Tellier*, versão de Isabel St. Aubyn, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992. *Contos Escolhidos*, selecção e versão de Mário Braga, Livraria Civilização, Porto, 1966. *Contos Escolhidos*, versão de Maria Helena da Costa Dias, Portugalíia, Lisboa, 1968.

Émile Zola**Germinal**

Tradução de Eduardo de Barros Lobo, Círculo de Leitores, Lisboa, 1983.

Naná

Tradução de Eugénio Vieira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1979.

A Taberna

Tradução da Baldemónio, Círculo de Leitores, Lisboa, 1977.

ESCANDINÁVIA**Henrik Ibsen****Brand****Peer Gynt****Imperador e Galileu****O Construtor Solness****A Dama do Mar****Quando Nós, os Mortos, Despertamos**

Hedda Gabler

Tradução de Correia Alves, repertório do Teatro Experimental do Porto, Círculo de Cultura Teatral, Porto, 1961.

August Strindberg

Em Direcção a Damasco

Menina Júlia

Tradução de J. A. Osório Mateus, A Regra do Jogo, Lisboa, 1980.

Pai

A Dança da Morte

Tradução de Franco de Sousa, Editorial Presença, Lisboa, 1966.

A Sonata dos Espectros

O Sonho

Tradução de João da Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1978.

GRÃ-BRETANHA

Robert Burns

Poemas

William Blake

Poemas Completos

Há os volumes seguintes: *Primeiro Livro de Urizen*, versão de João de Almeida Flor, Assírio & Alvim, Lisboa, 1983. *Cantigas da Inocência e da Experiência*, versão de Manuel Portela, Antígona, Lisboa, 1994. *A Águia e a Toupeira: Poemas de William Blake*, selecção, tradução e notas de Hélio Osvaldo Alves, Pedra Formosa, Guimarães, 1996.

Prosa Completa

Há os volumes seguintes: *A União do Céu e do Inferno*, tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte, Via Editora, Lisboa, 1979. *Uma Ilha na Lua*, tradução, prefácio e notas de Manuel Portela; Antígona, Lisboa, 1996.

William Wordsworth

Poemas

Prelúdio

Sir Walter Scott

Waverley

O Coração de Midlothian

Redgauntlet

O Velho Mortalidade

[*Old Mortality*]

Jane Austen

Orgulho e Preconceito

Tradução de Leyguarda Ferreira, Edições Romano Torres, Lisboa, 1955 (2.ª edição).

Ema

Tradução de José Parreira Alves, Editorial Inquérito, Lisboa, 1983 (2.ª edição).

O Parque de Mansfield

Tradução de Aida Amélia Pêra, Inquérito, Lisboa, 1943.

Persuasão

Tradução de Fernanda Cidrais, Livraria Civilização, Porto, 1963.

Samuel Taylor Coleridge

Poemas e Prosa

Dorothy Wordsworth

O Diário de Grasmere

William Hazlitt

Ensaios e Crítica

Lord Byron

Don Juan

Poemas

Alguna da poesia de Byron encontra-se traduzida por Fernando Guimarães num volume intitulado: *Poética Romântica Inglesa* [Byron, Shelley, Keats], Relógio d'Água, Lisboa, 1991. Há também uma breve antologia de poemas, incluindo alguns cantos de *Don Juan*, inserta no volume *Gigantes da Literatura Universal: George Byron*, tradução de João de Almeida Flor e Simoneta Bianchi Ayres de Carvalho, Editorial Verbo, Lisboa, 1983.

Walter Savage Landor

Poemas

Conversas Imaginárias

Thomas De Quincey

Confissões de Um Opiómano Inglês

Tradução de Manuel João Gomes, Contexto, Lisboa, 1989.

Prosa Escolhida

Há a seguinte versão: *Do Assassínio como Uma das Belas-Artes*, tradução de João da Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1983.

Charles Lamb

Ensaaios

Maria Edgeworth

O Castelo de Rackrent

John Galt

O Morgadio

Elizabeth Gaskell

Cranford

Mary Barton

Norte e Sul

James Hogg

Memórias e Confissões Íntimas
de Um Pecador Justificado

Tradução de Luiza Lobo, com introdução
de André Gide, Editorial Bruguera, Rio de
Janeiro, 1970.

Charles Maturin

Melmoth, o Viandante

Tradução de Jorge Silva Melo, Estampa,
Lisboa, 1974.

Percy Bysshe Shelley

Poemas

Alguma da poesia de Shelley encontra-se
traduzida por Fernando Guimarães num
volume intitulado *Poética Romântica Inglesa*
[Byron, Shelley, Keats], Relógio d'Água,
Lisboa, 1991.

Defesa da Poesia

Tradução de Alcinda Pinheiro de Sousa e
João Ferreira Duarte, in *Poética Romântica*
Inglesa, Apáginastantas, Lisboa, 1985.

Mary Wollstonecraft Shelley

Frankenstein

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1995 (2.ª edição).

John Clare

Poemas

John Keats

Poemas e Cartas

Alguma da poesia de Keats encontra-se
traduzida por Fernando Guimarães num
volume intitulado *Poética Romântica Inglesa*
[Byron, Shelley, Keats], Relógio d'Água,
Lisboa, 1991.

Thomas Lovell Beddoes

Death's Jest-Book

George Darley

Nepente

Poemas

Thomas Hood

Poemas

Thomas Wade

Poemas

Robert Browning

Poemas

Existe uma antologia intitulada *Monólogos*
Dramáticos, com selecção e tradução de João
de Almeida Flor, A Regra do Jogo, Lisboa,
1980.

O Anel e o Livro

Charles Dickens

As Aventuras Extraordinárias
do Sr. Pickwick

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1953.

David Copperfield

Tradução e notas de Cabral do Nascimento,
Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.

Oliver Twist

Tradução de João Pedro Cochofel, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1988.

Um Conto de Duas Cidades

Tradução de Maria de Lourdes Medeiros,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1982.

A Casa Bleak

Existe uma tradução de Mário Domingues
com o título *A Casa Abandonada*, Romano
Torres, Lisboa, 1964.

Tempos Difíceis

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1950.

Nicholas Nickleby

Tradução de Mário da Costa Pires e Aurora
Rodrigues, Romano Torres, Lisboa, 1981.

Dombey e Filho

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1954.

Grandes Esperanças

Tradução de Armando de Moraes, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1979.

O Romance da Família Chuzzlewit

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1956.

Cântico de Natal

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1979.

A Pequena Dorrit

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1961.

O Nosso Amigo Comum**O Mistério de Edwin Drood**

Tradução de Mário Domingues, Romano
Torres, Lisboa, 1958.

Alfred, Lord Tennyson

Poemas

Dante Gabriel Rossetti

Poemas e Traduções

Matthew Arnold

Poemas e Ensaios

Está traduzido o ensaio intitulado *Cultura
e Anarquia*, versão de Guilherme Ismael,
Pergaminho, Lisboa, 1994.

Arthur Hugh Clough

Poemas

Christina Rossetti

Poemas

Thomas Love Peacock

A Abadia do Terror

A Herdade Gryll

Gerard Manley Hopkins

Poemas e Prosa

Thomas Carlyle

Prosa Escolhida

Está traduzido o ensaio intitulado *Os
Heróis*, versão de Álvaro Ribeiro, Guimarães
Editores, Lisboa, 1956.

Sartor Resartus

John Ruskin

Pintores Modernos

As Pedras de Veneza

Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão,
com revisão de Monica Stahel, Martins
Fontes, São Paulo, 1992.

Até ao Fim

A Rainha do Ar

Walter Pater

Estudos de História do Renascimento

Apreciações

Retratos Imaginários

Marius, o Epicurista

Edward FitzGerald

As Rubáiyát de Omar Khayyám

Existe uma versão portuguesa, da autoria de
Fernando Couto, intitulada *Rubaiyat: Odes
ao Vinho*, prefácio de E. M. de Melo e Castro,
Moraes, Lisboa, s/d.

John Stuart Mill

Ensaio sobre a Liberdade

Tradução revista e prefaciada por Orlando
Vitorino, Arcádia, Lisboa, 1973.

Autobiografia

John Henry Newman

Apologia pro Vita Sua

Tradução de Manuela Praça, com revisão,
prefácio e notas de Fernando Mello Moser,
Verbo, Lisboa, 1974.

O Assentimento Religioso

[*A Grammar of Assent*]

A Ideia de Universidade

Anthony Trollope

Os Romances [da chamada série] de Barsetshire

Os Romances [da chamada série] de Palliser

A Quinta Orley

Como Vivemos agora

Lewis Carroll

Obras Completas

Há as seguintes versões: *Alice do Outro Lado do Espelho*, tradução de Yolanda Artiaga, Nina Videira e Luís Lobo, Editorial Estampa, Lisboa, 1971. *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Maria Filomena Duarte, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988. *A Caça ao Snark*, tradução de Manuel Resende, Afrontamento, Porto, 1985.

Edward Lear

O Nonsense Completo

Este título remete para [todas] as obras *nonsense* de Edward Lear, organizadas por Holbrook Jackson em 1947. Há a seguinte versão: *O Livro dos Disparates*, tradução de Vera Pinto/Luís Manuel Gaspar, Terramar, Mem Martins, 1990.

George Gissing

Rua New Grub

Algernon Charles Swinburne

Poemas e Cartas

Charlotte Brontë

Jane Eyre

Tradução de João Gaspar Simões, Difel, Lisboa, 1983.

Villete

Existe uma tradução com o título *Villete ou Um Colégio de Raparigas*; versão de Ersílio Cardoso, Portugalá, Lisboa, 1958.

Emily Brontë

Poemas

O Monte dos Vendavais

Tradução de Maria Franco, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988.

William Makepeace Thackeray

Feira das Vaidades

Tradução de Leyguarda Ferreira, Romano Torres, Lisboa, 1946.

A História de Henry Esmond

Tradução de Campos Lima, Inquérito, Lisboa, 1944.

George Meredith

Poemas

O Egoísta

Existe uma versão portuguesa com o título *O Grande Egoísta*, tradução de Mário da Costa Pires, Romano Torres, Lisboa, 1959.

Francis Thompson

Poemas

Lionel Johnson

Poemas

Robert Bridges

Poemas

Gilbert Keith Chesterton

Poemas Coligidos

O Homem Que Era Quinta-Feira

Tradução de Domingos Arouca, Círculo de Leitores, Lisboa, 1972.

Samuel Buttler

Erewhon

Tradução de Franco de Sousa, Galeria Panorama, Lisboa, s/d.

Caminho da Vida

[*The Way of All Flesh*]

Tradução de Leyguarda Ferreira, Romano Torres, Lisboa, 1957 (2.ª edição).

W. S. Gilbert

Peças Completas de Gilvert e Sullivan

As Baladas de Bab

Wilkie Collins

O Diamante da Lua

Tradução de Mário Domingues, Romano Torres, Lisboa, 1956.

A Mulher de Branco

Tradução de Maria Filomena Duarte, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1987.

Sem Nome

Coventry Patmore

Odes

James Thompson

(Bysshe Vanolis)

A Cidade da Noite Terrível

Oscar Wilde

Peças

Existe um volume intitulado *Teatro de Oscar Wilde*, que inclui as seguintes peças: *O Leque de Lady Windermere*, *Uma Mulher sem Importância*, *Um Marido Ideal*, *A Importância de Ser Severo*, tradução de Januário Leite, com prefácio de João Gaspar Simões, Portugalíia, Lisboa, s/d. A peça *Salomé* tem tradução de Isabel Barbudo, Estampa, Lisboa, 1992.

O Retrato de Dorian Gray

Tradução de Januário Leite, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990.

O Crítico como Artista

[*The Artist as Critic*]. (Incluído em *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*, tradução de António Feijó, Cotovia, Lisboa, 1992.)

Cartas

John Davidson

Baladas e Canções

Ernest Dowson

Poemas Completos

George Eliot

Adam Bede

Existe uma versão portuguesa com o título *O Noivado de Adam Bede*, tradução de António Vilalva, Livraria Romano Torres, Lisboa, 1959; e uma outra com o título *O Carpinteiro do Vale dos Fenos*, tradução

de Alberto Candeias, Círculo de Leitores, Lisboa, 1982.

Silas Marner

Tradução de Adolfo Casais Monteiro, Inquérito, Lisboa, s/d.

O Moinho à Beira do Rio

Tradução de João Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.

Middlemarch

Existe uma versão portuguesa truncada com o título *A Vida Era assim em Middlemarch*, tradução de Mário Domingues, Romano Torres, Lisboa, 1956.

Daniel Deronda

Robert Louis Stevenson

Ensaios

Raptado

O Médico e o Monstro

[*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*]

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1978.

A Ilha do Tesouro

Tradução de Alexandre Pinheiro Torres, Civilização, Porto, 1961.

As Novas Mil e Uma Noites

O Senhor de Ballantrae

Weir of Hermiston

William Morris

Os Primeiros Romances¹: Poemas

O Paraíso Terreno

O Poço no Fim do Mundo

Notícias de Parte Nenhuma

Bram Stoker

Drácula

Tradução de Ana Maria Rodrigues, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

George Macdonald

Lilith

Nas Costas do Vento Norte

«Romance» corresponde ao inglês *romance*, e não a *novel*. Acerca desta questão, veja-se a nota da p.142.

ALEMANHA**Novalis****(Friedrich von Hardenberg)****Os Hinos à Noite**

Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão,
Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

Aforismos

Há as seguintes versões: *Fragmentos*,
tradução de Mário Cesariny, Assírio &
Alvim, Lisboa, 1986. *Fragmentos*, tradução
de Rui Chafes, Assírio & Alvim, Lisboa,
1992.

Jacob and Wilhelm Grimm**Contos**

Há várias versões portuguesas.

Eduard Mörike**Poemas Escolhidos****A Viagem de Mozart a Praga**

Tradução de Fernando Lopes-Graça,
Inquérito, Lisboa, 1943.

Theodor Storm**O Lago de Immen**

Tradução de Luís Rebelo, Inquérito, Lisboa,
1946.

Poemas**Gottfried Keller****O Verde Henrique****Contos**

Há as seguintes versões: *Os Fatos Fazem os
Homens*, tradução de Hildegart Bettencourt
e Fernando Lopes-Graça, Inquérito, Lisboa,
1942.

Pequena Lenda da Dança

Tradução de Paulo Quintela, Universidade
de Coimbra, 1943.

Don Corrêa

Tradução de Cordeiro Ramos, Guimarães
Editores, Lisboa, 1960.

E. T. A. Hoffman**O Elixir do Diabo****Contos****Jeremias Gotthelf****A Aranha Negra**

Tradução de Elviro Augusto Rocha Gomes,
Porto Editora, Porto, 1972.

Adalbert Stifer**Verão de S. Martinho****Contos****Friedrich Schlegel****Crítica e Aforismos****Georg Büchner****A Morte de Danton**

Tradução de Orlando Neves, Início, Lisboa,
1967.

Woyzewck

Tradução de António Henrique Conde,
Centro de Documentação do Cendrev,
Évora, 1992.

Heinrich Heine**Poemas Completos****Richard Wagner****O Anel do Nibelungo**

Há uma versão portuguesa da tetralogia, sem
indicação do nome do tradutor e publicada
em volumes separados, edição de Manuel B.
Calarrão, Lisboa, 1952-53.

Friedrich Nietzsche**O Nascimento da Tragédia**

Tradução de Teresa Cadete, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1986.

Para Além do Bem e do Mal

Tradução de Carlos Morujão, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1987.

A Genealogia da Moral

Tradução de José Miranda Justo, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1997.

A Vontade de Poder**Theodor Fontane****Effi Briest****Stefan George****Poemas Escolhidos**

RÚSSIA**Alexandre Pushkin**

Contos em Prosa Completos

Antologia Poética

Eugene Onegin

Poemas Narrativos

Boris Godunov

Nikolai Gogol

Contos Completos

Há as seguintes versões: *Tarass Bulba*, tradução de João Gaspar Simões, Portugalá, Lisboa, 1964, 2.^a edição. *A Cidade do Sossego* e *O Capote*, tradução de Ana Féria e A. Nogueira Santos, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1971. *A Noite de Natal: Serões Numa Herdade perto de Dikanka*, tradução de José Loureiro, Diabril, Lisboa, 1976.

Almas Mortas

Tradução de José António Machado, Estampa, Lisboa, 1993.

O Inspector-Geral

Tradução de Orlando Neves, Livraria Civilização, Porto, 1968.

Mikhail Lermontov

Poemas Narrativos

Um Herói do Nosso Tempo

Tradução de Luís Eugénio Ferreira, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1959.

Sergey Aksakov

Crónica de Família

Alexandre Herzen

O Meu Passado

e os Meus Pensamentos

Da Outra Margem

Ivan Goncharov

A Fragata Pallada

Oblomov, o Magnífico Preguiçoso

Tradução de Daniel Gonçalves, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.

Ivan Turgueniev

Apontamentos de Um Desportista

Um Mês no Campo

Pais e Filhos

Tradução de João Gaspar Simões, Presença, Lisboa, 1963.

Na Véspera

O Primeiro Amor

Tradução de Franco de Sousa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1968.

Fedor Dostoievski

A Voz Subterrânea

Tradução de Natália Nunes, Ibis, Amadora, 1968.

Crime e Castigo

Tradução de Maria Franco, Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.

O Idiota

Tradução de Maria Armada Falcão e José Tengarrinha, Portugalá, Lisboa, 1963.

Os Demónios

Tradução de Reis Madeira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1983.

Os Irmãos Karamazov

Tradução de Maria Franco, Círculo de Leitores, Lisboa, 1981.

Novelas

Há vários textos traduzidos em português.

Leão Tolstoi

Os Cossacos

Guerra e Paz

Ana Karenina

A Confissão

O Poder das Trevas

Novelas

Todas as obras referidas constam da monumental edição em sete volumes das *Obras Completas de Tolstoi*, vários tradutores, Arcádia, Lisboa, 1972.

Nikolai Leskov

Contos

Há a seguinte versão: *O Vagabundo Encantado* [Contos e Novelas], tradução de Manuel de Seabra, Futura, Lisboa, 1975.

Aleksandr Ostrovski

A Tempestade

Nikolai Chernyshevsky

Que Se Deve Fazer?

Aleksandr Blok

Os Doze e Outros Poemas

Anton Tchekov

Os Contos

Há as seguintes versões: *Contos Escolhidos*, selecção e tradução de Mário Braga, Civilização, Porto, 1969. *A Enfermaria n.º 6 e Outros Contos*, sem nome de tradutor, Verbo, Lisboa, 1972. *Histórias Russas*, tradução de Maria Ondina, Livros do Brasil, Lisboa, 1966. *Os Tzibukine*, tradução de Maria Eugénia Cunhal, Portugalíia, Lisboa, 1963.

As Peças Maiores

Há as seguintes versões: *A Gaivota*, tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão, Relógio d'Água, Lisboa, 1992. *Tio Vânia: Cenas da Vida no Campo*, tradução de Jorge Silva Melo, Estampa, Lisboa, 1978. *Três Irmãs*, tradução de Augusto Sobral, Carol Loff e Rui Mendes, Relógio d'Água, Lisboa, 1988. *O Jardim das Cerejas*, tradução de João Lourenço e Vera Sampaio de Lemos, Teatro Aberto, Lisboa, 1987.

ESTADOS UNIDOS**Washington Irving**

O Álbum

William Cullen Bryant

Poemas Coligidos

James Fenimore Cooper

O Matador de Veados

John Greenleaf Whittier

Poemas Coligidos

Ralph Waldo Emerson

Natureza

Ensaaios, *primeira e segunda série*

Homens Representativos

A Condução da Vida

Diários

Poemas

Emily Dickinson

Poemas Completos

Existe o seguinte volume: *80 Poemas de Emily Dickinson*, tradução e apresentação de Jorge de Sena, Edições 70, Lisboa, 1978.

Walt WhitmanFolhas de Erva, *primeira edição*Folhas de Erva, *terceira edição*

Poemas Completos

Dias Exemplares

Há as seguintes traduções: *Canto de Mim Mesmo*, versão de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992. *Cálamo*, versão de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1984. *Cântico da Estrada Larga*, versão de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares, & Etc., Lisboa, 1987.

Nathaniel Hawthorne

A Letra Encarnada

Tradução de Fernando Pessoa, introdução de George Monteiro, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

Contos e Esboços

Há a seguinte versão: *Contos Escolhidos*, tradução de Olinda Gomes Fernandes, Civilização, Porto, 1975.

O Fauno de Mármore

Sem nome do tradutor, Romano Torres, Lisboa, 1950.

Livros de Notas

Herman Melville

Moby Dick

Tradução de Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves, Relógio d'Água, Lisboa, 1990 (dois volumes).

Os Contos de Piazza

Billy Budd

Tradução de José Estêvão Sasportes, Livros do Brasil, Lisboa, 1963.

Poemas Coligidos

Clarel

Edgar Allan Poe

Poesia e Contos

Há vários textos traduzidos em português.

Ensaio e Recensões

Aventuras de Arthur Gordon Pym

Tradução de Eduardo Guerra Carneiro, Estampa, Lisboa, 1988 (2.ª edição).

Eureka

Jones Very

Ensaio e Poemas

Frederick Goddard Tuckerman

O Grilo e Outros Poemas

Henry David Thoreau

Walden

Poemas

Ensaio

Está traduzido o seguinte ensaio:

A Desobediência Civil, versão de Manuel João Gomes, Antígona, Lisboa, 1987.

Richard Henry Dana, Jr.

Two Years Before the Mast

Frederick Douglass

Narrativa da Vida de Frederick

Douglass, Um Escravo Americano

Henry Wadsworth Longfellow

Poemas Escolhidos

Sidney Lanier

Poemas

Francis Parkman

A França e A Inglaterra

na América do Norte

A Senda da Califórnia e do Oregon

Henry Adams

A Educação de Henry Adams

Mont-Saint-Michel e Chartres

Ambrose Bierce

Antologia de Textos

Há as seguintes versões: *É Possível?*, tradução de Pedro Reis, Amigos do Livro, Lisboa, 1977. *Fábulas Fantásticas*, tradução de João Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1977, 2.ª edição.

Louisa May Alcott

Mulherezinhas

Tradução de Maria da Graça Moura Brás, Círculo de Leitores, Lisboa, 1971.

Charles W. Chesnutt

Textos Ficcioneis Curtos

Kate Chopin

O Despertar

William Dean Howells

A Ascensão de Silas Lapham

Um Exemplo Moderno

Stephen Crane

Sob a Bandeira da Coragem

Tradução de Sophie Penberthy Vinga, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1984.

Histórias e Poemas

Henry James

Retrato Duma Senhora

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1980.

Os Bostonianos

A Princesa Casamassina

A Idade Desastrada

Novelas e Contos

Há as seguintes versões: *O Altar dos Mortos e Outras Histórias*, tradução de Manuel João Gomes, Estampa, Lisboa, 1978.

A Fera na Selva

Tradução de Maria Teresa Guerreiro, Assírio & Alvim, Lisboa, 1986.

Os Embaixadores

As Asas da Pomba

A Taça Dourada

[*The Golden Bowl*]

Tradução de Carlota Pracana, Círculo de
Leitores, Lisboa, 2001.

Harold Frederic

A Condenação de Theron Ware

Mark Twain

Novelas Completas

Há vários textos traduzidos.

As Aventuras de Huckleberry Finn

Tradução de Daniel Augusto Gonçalves,
Civilização, Porto, 1978.

A Pista de Corridas do Diabo

Número Quarenta e Quatro:

O Estranho Misterioso

Wilson Cabeça de Pudim

Um Americano [de Connecticut] na
Corte do Rei Artur

Sem nome de tradutor, Edições Fernando
Pereira, Lisboa, 1979.

William James

As Variedades da Experiência

Religiosa

Pragmatismo

Frank Norris

O Polvo

Sarah Orne Jewett

O País dos Abetos e Outras Histórias

Há uma versão de *O País dos Abetos* da
autoria de Amélia Franqueira, Civilização,
Porto, 1977.

Trumbull Stickney

Poemas

D

A Idade Caótica: Uma Profecia Canónica¹

Não estou tão confiante nesta lista como estava em relação às outras três. A profecia cultural é sempre para os idiotas. Nem todas as obras aqui apresentadas podem provar que são canónicas, pois a sobrepopulação literária é um perigo para muitas delas. Mas não excluí nem incluí na base de qualquer política cultural, fosse ela qual fosse. Aquilo que omiti parece-me ser o que está condenado a transformar-se em peças de período – até mesmo os seus apoiantes «multiculturalistas» se virarão contra elas dentro de mais ou menos duas gerações, a fim de abrir espaço para textos melhores. Aquilo que aqui se encontra reflecte sem dúvida alguns acidentes do meu gosto pessoal, mas não representa, de modo nenhum, as minhas inclinações idiossincráticas.

¹ Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom. Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em numerosas antologias entretanto publicadas no nosso país, designadamente na de Jorge de Sena: *Poesia do Século XX* (*De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*), Editorial Inova, Porto, 1982. Não creio que se justifique a inventariação de todas elas.

cas. Robert Lowell e Philip Larkin estão aqui porque parece que sou o único crítico vivo que considera que eles têm sido sobrevalorizados. Estou, por isso, provavelmente errado, devendo reconhecer que considerações extra-estéticas me impedem a visão, que é algo que abomino e tento sempre evitar. Contudo, pudesse eu voltar dos mortos daqui a meio século e não ficaria surpreendido ao descobrir que Lowell e Larkin são peças de período, tal como o são muitos dos que eu excluí. Mas os críticos não fazem os cânones, do mesmo modo que os grupos ressentidos não conseguem criá-los, e pode até acontecer que os poetas do futuro confirmem Lowell e Larkin como autores canónicos ao descobrirem que eles constituem influências inelutáveis.

ITÁLIA

Luigi Pirandello

Máscaras Nuas: Cinco Peças de Teatro

Há as seguintes versões: *Esta Noite*

Improvisa-se, tradução de J. A. Osório

Mateus e Luís Miguel Cintra, Estampa,

Lisboa, 1994, 2.ª edição. *Seis Personagens à*

Procura de Autor, tradução de Gino Saviotti,

Contraponto, Lisboa, 1979.

Gabriele D'Annunzio

Maia: Em Louvor da Vida

Dino Campana

Canções Órficas

Umberto Saba

Histórias e Recordações

Poemas

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

O Leopardo

Tradução de Rui Cabeçadas, Círculo de

Leitores, Lisboa, 1987.

Guiseppe Ungaretti

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *Sentimento do*

Tempo, tradução de Orlando de Carvalho,

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971.

O Refúgio Soterrado:

Poemas Escolhidos

Eugenio Montale

A Tempestade

e Outras Coisas: Poemas

As Ocasões: Poemas

De Outra Maneira:

Poemas Últimos e Primeiros

A Segunda Vida da Arte:

Ensaios Escolhidos

Salvatore Quasimodo

Textos Escolhidos: Poemas

e Discurso sobre a Poesia

Tommaso Landolfi

A Mulher de Gogol

e Outras Histórias

Leonardo Sciascia

O Dia da Vergonha

Tradução de Carmen González, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1968.

O Contexto: Uma Paródia

Tradução de Maria José de Lencastre,

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

O Mar Cor de Vinho

Tradução de José Colaço Barreiros,

Caminho, Lisboa, 1996.

Pier Paolo Pasolini

Poemas

Cesare Pavese**Trabalhar Cansa**

Tradução de Carlos Leite, Cotovia, Lisboa, 1997.

Diálogos com Leucà**Primo Levi****Se não agora, quando?**

Tradução de José Colaço Barreiros,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

Poemas Coligidos**O Sistema Periódico**

Tradução de Maria do Rosário Pedreira e
António Miguel Saraiva, Gradiva, Lisboa, 1975.

Italo Svevo**A Consciência de Zeno**

Tradução de Maria Franco e João Cabral do
Nascimento, Minerva, Lisboa, s/d.

Senelidade

Tradução de Maria Aurélia de Freitas,
Relógio d' Água, Lisboa, 1987.

Giorgio Bassani**A Garça-Real****Natalia Ginzburg****Família****Elio Vittorini****Mulheres de Messina**

Tradução de Nunes Martinho, Portugalá,
Lisboa, 1966.

Alberto Moravia**1934**

Tradução de Mário de Brito, Presença,
Lisboa, 1984.

Andrea Zanzotto**Poesia Escolhida****Italo Calvino****As Cidades Invisíveis**

Tradução de José Colaço Barreiros,
Teorema, Lisboa, 1994 (2.ª edição).

O Barão Trepador

Tradução de José Manuel Calafate,
Teorema, Lisboa, 1986.

Se Numa Noite de Inverno**Um Viajante**

Tradução de Maria de Lurdes Sirgado
Ganho e José Manuel de Vasconcelos, Vega,
Lisboa, 1993 (3.ª edição).

Antonio Porta**Beijos de Um Outro Sonho: Poemas****ESPAÑHA****Miguel de Unamuno****Três Novelas Exemplares****Vida de Dom Quixote****Antonio Machado****Poemas Escolhidos****Juan Ramón Jiménez****A Realidade Invisível: Poemas**

Há uma *Antologia Poética* com selecção e
tradução de José Bento, Relógio d' Água,
Lisboa, 1992.

Pedro Salinas**A Minha Voz por Tua Causa, Poemas****Jorge Guillén****Guillén acerca de Guillén: A Poesia e o Poeta****Vicente Aleixandre****Saudade da Luz: Poemas Escolhidos**

Existe uma *Antologia de Vicente Aleixandre*,
tradução de José Bento, Editorial Inova,
Porto, 1977. Há também os seguintes
volumes: *A Destruição ou o Amor*,
tradução de Luís Pignatelli, Publicações
Dom Quixote, Lisboa, 1977. *Poemas de
Consumação/Diálogos do Conhecimento*,
tradução de Armando Silva Carvalho, Liber,
Lisboa, 1979.

Federico García Lorca

Poemas Escolhidos

Há as seguintes versões: *Trinta e Seis Poemas e Uma Aleluia Erótica*, tradução de Eugénio de Andrade, Editorial Inova, Porto, 1968.
Antologia Poética, selecção e tradução de José Bento, Relógio d'Água, Lisboa, 1993.
Nova Iorque Num Poeta, tradução de António Moura, Hiena, Lisboa, 1992.

Bodas de Sangue

Yerma

Tradução de Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, Teoremas de Teatro, Lisboa, 1955.

A Casa de Bernarda Alba

Tradução de Gonçalo Gomes, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1993.

Rafael Alberti

A Insónia da Coruja: Poemas

Luis Cernuda

Poemas Escolhidos

Há uma *Antologia Poética* com selecção e tradução de José Bento, Cotovia, Lisboa, 1990.

Miguel Hernández

Poemas Escolhidos

Há uma *Antologia Poética* com selecção e tradução de José Bento, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.

Blas de Otero

Poemas Escolhidos

Camilo José Cela

A Colmeia

Tradução de Victor Filipe, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990.

Juan Goytisolo

Espaço em Movimento

CATALUNHA**Carles Riba**

Poemas Escolhidos

J. V. Foix

Poemas Escolhidos

Joan Perucho

As Histórias Naturais

Tradução de Artur Guerra, Teorema, Lisboa, 1990.

Merce Rodoreda

O Tempo das Pombas

Pere Gimferrer

Poemas Escolhidos

Salvador Espriú

La Pell de Brau: Poemas

Há uma versão com o título *A Pele de Touro*, tradução de Manuel Seabra, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1975.

PORTUGAL**Fernando Pessoa**

O Guardador de Rebanhos

Na tradução inglesa de Edwin Honig e Susan M. Brown.

Poemas

Na tradução inglesa de Edwin Honig e Susan M. Brown.

Poemas Escolhidos

Na tradução de Peter Rickard.

Sempre Deslumbrado:

Prosa Escolhida

Na tradução inglesa de Edwin Morgan.

Livro do Desassossego

Na tradução inglesa de Alfred Mac Adam.

Jorge de Sena

Poemas Escolhidos

José Saramago

Memorial do Convento

José Cardoso Pires

Balada da Praia dos Cães

Sophia de Mello Breyner

Poemas Escolhidos

Eugénio de Andrade

Poemas Escolhidos

FRANÇA

Anatole France

A Ilha dos Pinguins

Tradução de Sampaio Marinho, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1978.

Thaïs

Alain-Fournier

O Grande Meaulnes

Tradução de Armindo Rodrigues, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1972.

Marcel Proust

Em busca do Tempo Perdido

Tradução de Mário Quintana, Livros do Brasil, Lisboa, s/d, «Um Amor de Swann» (segunda parte do volume I de *Em busca do Tempo Perdido*, tradução de Miguel Serras Pereira, Difel, Lisboa, 1984).

André Gide

O Imoralista

Córidon

Aventuras de Lafcadio (As Caves do Vaticano)

Os Moedeiros Falsos

Tradução de Isabel St. Aubyn, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

Colette

Histórias Coligidas

Há as seguintes versões: *A Ingénua Libertina*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1980. *Saha, a Gata*, tradução de Ana Fontes, Colares Editora, Sintra, 1993. *Gigi*, tradução de José Saramago, Estúdios Cor, Lisboa, 1964.

O Retiro Sentimental

Tradução de Franco de Sousa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1987.

George Bataille

O Azul do Céu

Tradução de Pedro Tamen, Edições António Ramos, Lisboa, 1978.

Louis-Ferdinand Céline

Viagem ao Fim da Noite

Tradução de Aníbal Fernandes, Círculo de Leitores, Lisboa, 1989.

René Daumal

Monte Análogo

Tradução de Maria de Lurdes Júdice e F. Leão Maia, Vega, Lisboa, 1992.

Jean Genet

Nossa Senhora das Flores

Tradução de Aníbal Fernandes, Difel, Lisboa, 1986.

Diário de Um Ladrão

Tradução de Maria Helena Albarran, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1973.

A Varanda

Tradução de Armando Silva Carvalho, Presença, Lisboa, 1976.

Jean Giraudoux

Quatro Peças de Teatro

Alfred Jarry

Obras Escolhidas

Há as seguintes versões: *O Super Macho*, tradução de Luísa Neto Jorge, Afrodite, Lisboa, 1975. *Os Dias e as Noites/O Amor Absoluto*, tradução de Manuel João Gomes, Estampa, Lisboa, 1981. *Mestre Ubu*, tradução de Luís de Lima e Alexandre O'Neill, Minotauro, Lisboa, s/d.

Jean Cocteau

A Máquina Infernal

e Outras Peças de Teatro

Há as seguintes versões: *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, tradução de Herländer Peyroteo, Edição do Centro Universitário de Lisboa, Lisboa, 1957. *A Voz Humana*, tradução de António Ramos Rosa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.

Guillaume Apollinaire

Textos Escolhidos

Há as seguintes versões: *Tirésias*, tradução de Goulart Nogueira e Lopo de Albuquerque, Contraponto, Lisboa, s/d. *O Heresiarca e C.^a*, tradução de José Carlos Rodrigues, Vega, Lisboa, 1990. *A Mulher Sentada*, tradução de Luísa Neto Jorge, Estampa, Lisboa, 1987,

2.ª edição. *As Onze Mil Vergas*, tradução de Maria Emília Ferros Moura, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988. *O Poeta Assassinado*, tradução de Aníbal Fernandes, Estampa, Lisboa, 1989.

André Breton

Poemas

Há uma selecção e tradução de Ernesto Sampaio, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

Manifestos do Surrealismo

Tradução de Pedro Tamen, com prefácio de Jorge de Sena, Moraes, Lisboa, 1985 (4.ª edição revista e aumentada).

Paul Valéry

A Arte da Poesia

Há a seguinte versão: *Discurso sobre a Estética, Poesia e Pensamento Abstracto*, tradução de Pedro Sachatt Pereira, Vega, Lisboa, 1995.

Textos Escolhidos

Há as seguintes versões: *O Senhor Teste*, tradução de Aníbal Fernandes, Relógio d'Água, 1985. *Cemitério Marinho*, tradução de Pedro José Leal, Hiena, Lisboa, 1987. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, tradução de José Martins Garcia, Arcádia, Lisboa, 1979.

René Char

Poemas

Existe a seguinte antologia: *Este Fanático das Nuvens*, selecção de Marie-Claude Char e Yvette K. Centeno, tradução de Yvette K. Centeno, Cotovia, Lisboa, 1996.

Paul Éluard

Poemas Escolhidos

Há a seguinte antologia: *Algumas das Palavras*, selecção e tradução de António Ramos Rosa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1977.

Louis Aragon

Poemas Escolhidos

Jean Giono

O Cavaleiro no Telhado

Michel Leiris

Idade de Homem

Tradução de Maria Helena e Manuel Gusmão, Estampa, Lisboa, 1971.

Raymond Radiguet

O Baile do Conde d'Orgel

Tradução de Franco de Sousa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1985.

Jean-Paul Sartre

A Porta Fechada

Tradução de Virgínia Mendes, in *Teatro Contemporâneo*, Presença, Lisboa, 1965.

A Náusea

Tradução de António Coimbra Martins, Guimarães Editores, Lisboa, 1965.

Saint Genet

As Palavras

Tradução de J. Guinsburg, Bertrand, Lisboa, 1982 (6.ª edição).

O Idiota da Família: Gustave Flaubert

Simone de Beauvoir

O Segundo Sexo

Tradução de Sérgio Milliet, Círculo de Leitores, Lisboa, 1976.

Albert Camus

O Estrangeiro

Tradução de António Quadros, Livros do Brasil, Lisboa, 1984.

A Peste

Tradução de Ersílio Cardoso, Livros do Brasil, Lisboa, 1985.

A Queda

Tradução de José Terra, Livros do Brasil, Lisboa, 1981.

O Homem Revoltado

Tradução de Virgínia Mota, Livros do Brasil, Lisboa, 1985.

Henri Michaux

Textos Escolhidos

Há as seguintes versões: *O Infinito Turbulento*, tradução de Luísa Neto Jorge,

Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1977. *No País da Magia*, tradução de Aníbal Fernandes, Hiena, Lisboa, 1987. *Nós Dois Ainda*, selecção e tradução de Rui Caeiro, & Etc., Lisboa, 1988. *Um Certo Plume*, tradução de Luís Matos da Costa, Hiena, Lisboa, 1982

Edmond Jabès

O Livro das Perguntas

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *A Obscura Palavra do Deserto*, selecção e tradução de Pedro Tamen, Cotovia, Lisboa, 1991.

Saint-John Perse

Anabase

Tradução de José Daniel Ribeiro, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

Pássaros

Tradução de Aníbal Fernandes, Hiena, Lisboa, 1994.

Exílio e Outros Poemas

Há uma *Antologia Poética* com tradução de Carlos Cunha e Alfredo Margarido, Guimarães Editores, Lisboa, 1961.

Pierre Reverdy

Poemas Escolhidos

Tristan Tzara

Sete Manifestos Dada

Tradução de José Miranda Justo, Hiena, Lisboa, 1987.

Max Jacob

Poemas Escolhidos

Pierre-Jean Jouve

Poemas Escolhidos

Francis Ponge

Coisas: Textos Escolhidos

Existe a seguinte versão: *Alguns Poemas*, tradução de Manuel Gusmão, Cotovia, Lisboa, 1986.

Jacques Prévert

Palavras

Tradução de Manuela Torres, Sextante Editora, Lisboa, 2007.

Philip Jaccottet

Poemas Escolhidos

Charles Péguy

O Mistério da Caridade de Joana d'Arc

Benjamin Péret

Poemas Escolhidos

André Malraux

Os Conquistadores

Tradução de Armino Rodrigues, Livros do Brasil, Lisboa, 1963.

A Estrada Real

Tradução de Ana Luísa Faria, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

A Condição Humana

Tradução de Jorge de Sena, Livros do Brasil, Lisboa, 1978.

A Esperança

Tradução de Judite Cortesão, Livros do Brasil, Lisboa, 1982.

As Vozes do Silêncio

Tradução de José Júlio Andrade dos Santos, Livros do Brasil, Lisboa, 1988.

François Mauriac

Teresa Desqueyroux

Tradução de Nataniel Costa, Presença, Lisboa, 1991 (3.ª edição).

O Deserto do Amor

Tradução de Valentina Trigo de Sousa, Publicações Europa-América, Mem Marti 1974.

O Demónio da Rectidão

[*La Pharissienne*]

Tradução de Teixeira de Aguiar, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Jean Anouilh

Beckett ou a Honra de Deus

Tradução de Fernando Midões, Presença, Lisboa, 1965.

Antígona

Tradução de Manuel Breda Simões, Presença, Lisboa, 1965.

Eurídice

O Ensaio

Eugène Ionesco

A Cantora Careca. As Cadeiras. A Lição

Estas três peças constam do primeiro volume de *Teatro de Eugène Ionesco*, tradução de Luís de Lima, com prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, Minotauro, Lisboa, 1962.

Amédée

Vítimas do Dever

Rinoceronte

Maurice Blanchot

Tomás, o Obscuro

Pierre Klossowski

As Leis da Hospitalidade

O Baphomet

Raymond Roussel

Locus Solus

Antonin Artaud

Textos Escolhidos

Estão traduzidos os seguintes textos: *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, seguido de *O Teatro da Crueldade*, versão de Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes, & Etc., Lisboa, 1975.

Claude Lévi-Strauss

Tristes Trópicos

Tradução de Jorge Constante Pereira, Edições 70, Lisboa, 1993.

Alain Robbe-Grillet

Le Voyeur

Ciúme

Tradução de Wanda Ruivo, Portugalíia, Lisboa, 1961.

No Labirinto

Tradução de Alberto Sampaio, Ulisseia, Lisboa, 1955.

Entre Dois Tiros

[*Les Gommès*]

Tradução de Urbano Tavares Rodrigues, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Projecto para Uma Revolução em Nova Iorque

Para Um Novo Romance

Tradução de Alfredo Margarido, Presença, Lisboa, 1962.

Nathalie Sarraute

A Era da Suspeita

Tradução de Alfredo Margarido, Guimarães Editores, Lisboa, 1963.

Planetarium

Tradução de Luísa Dacosta, Minerva, Lisboa, 1963.

Claude Simon

A Relva

O Vento

Tradução de Mário Cesariny de Vasconcelos, Portugalíia, Lisboa, 1963.

A Estrada da Flandres

Marguerite Duras

O Amante

Tradução de Luísa Costa Gomes e Maria Piedade Ferreira, Difel, Lisboa, 1994 (12.ª edição).

Robert Pinget

Fábula

O Libera Me Domine

Essa Voz

Michel Tournier

Sexta-Feira ou

Os Limbos do Pacífico

Tradução de Fernanda Botelho, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

Marguerite Yourcenar

O Golpe de Misericórdia

Tradução de Rafael Gomes Filipe, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

Memórias de Adriano

Tradução de Maria Lamas, Ulisseia, Lisboa, 1995 (9.ª edição).

Jean Follain

Transparência do Mundo: Poemas

Yves Bonnefoy

Palavras na Pedra

GRÃ-BRETANHA e IRLANDA

William Butler Yeats

Antologia Poética

Há as seguintes versões: *Poemas*, selecção e tradução de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1988. *Os Pássaros Brancos e Outros Poemas*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães e Laureano Silveira, Relógio d'Água, Lisboa, 1993. *Dublin, 1865 - Cap Martin, 1939*, tradução de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.

Peças de Teatro Coligadas

Uma Visão

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Mitologias

Existe a seguinte versão: *As Tribos de Dann; Escritos sobre a Tradição e a Mitologia Irlandesa*, selecção, prefácio, tradução, notas e glossário de Francisco Luís Parreira, Editorial Usus, Lisboa, 1995.

George Bernard Shaw

Os Principais Ensaios Críticos

A Casa do Desgosto

[*Heartbreak House*]

Pigmalião

Tradução de Fernando Mello Moser, Verbo, Lisboa, 1972.

Santa Joana

Major Barbara

Volta a Matusalém

John Millington Synge

Peças de Teatro Coligadas

Há seguinte versão: *A Sombra da Ravina*, tradução de Jacinto Dinis, Edições Rui Oliveira, Porto, 1961.

Sean O'Casey

Juno e o Pavão

A Charrua e as Estrelas

Tradução de Helena Barbas, Livros de Areia, Lisboa, 2007.

A Sombra de Um Guerrilheiro

George Douglas Brown

A Casa das Persianas Verdes

Thomas Hardy

A Bem-Amada

Sem indicação do nome do tradutor, mas com a tradução revista por Mariano Arnz Franco, Minerva, Lisboa, 1952.

Gente da Floresta

O Regresso

[*The Return of the Native*]

Tradução de Virgínia Mota, Século, Lisboa, s/d.

O Mayor de Casterbridge

Tradução de Ana Maria Chaves, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995.

Longe da Multidão

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

Tess dos Ubbervilles

Tradução de Maria Emília Ferros Moura, Círculo de Leitores, Lisboa, 1983.

Judas, o Obscuro

Tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988.

Poemas Coligidos

Rudyard Kipling

Kim

Tradução de Ruth Delgado, Edições Paulistas, Lisboa, 1960.

Histórias Coligadas

Há uma colectânea intitulada: *Histórias assim*, tradução de Manuel Alberto, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Puck da Serra de Pook

Poesia Completa

A. E. Housman

Poemas Coligidos

Max Beerbohm

Zuleika Dobson

Sete Homens e Dois Outros

Joseph Conrad

Lord Jim

Tradução de Maria do Rosário Maia,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1980.

O Agente Secreto

Tradução de Bernardo Brito e Cunha,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1985.

Nostromo

Tradução de Ana Maria Chaves e Fernando
Ferreira Chaves, Publicações Dom Quixote,
Lisboa, 1994.

Na Perspectiva do Ocidente
Vitória

Ronald Firbank

Cinco Romances

Ford Madox Ford

O Fim da Parada

O Bom Soldado

Tradução de Telma Costa, Teorema,
Lisboa, 2004.

W. Somerset Maugham

Antologia de Contos

Estão traduzidos muitos dos contos deste
autor, distribuídos por várias publicações.

Um Gosto e Seis Vinténs

Tradução de Roberto Ferreira, Livros do
Brasil, Lisboa, 1986.

John Cowper Powys

Wolf Solent

Um Romance de Glastonbury

Saki (H. H. Munro)

Os Contos

Há as seguintes versões: *Contos Escolhidos*,
tradução de Daniel Gonçalves, Livraria
Civilização, Porto, 1969. *A Tela Humana*,
tradução de Isabel Cisneiros, Vega, Lisboa,
1995.

H. G. Wells

Os Romances de Ficção Científica

Há várias obras traduzidas.

David Lindsay

Viagem a Arcturus

Arnold Bennett

Conto da Carochinha

[*The Old Wives' Tale*]

Walter De la Mare

Poemas Coligidos

Memórias de Um Anão

Wilfred Owen

Poemas Coligidos

Isaac Rosenberg

Poemas Coligidos

Edward Thomas

Poemas Coligidos

Robert Graves

Poemas Coligidos

Rei Jesus

Edwin Muir

Poemas Coligidos

David Jones

Entre Parênteses

Os Anátemas

John Galsworthy

A Família Forsythe

Tradução de Isabel Nunes, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1991.

E. M. Forster

A Mansão

[*Howard's End*]

Tradução de Gabriela Braga, introdução de
José Guardado Moreira, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1992.

Passagem para a Índia

Tradução de Bernardette Pinto Leite,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1988.

Frank O'Connor

Histórias Coligadas

D. H. Lawrence**Poemas Completos**

Há as seguintes versões: *Gencianas Bávaras e Outros Poemas*, tradução de João de Almeida Flor, A Regra do Jogo, Lisboa, 1983. *Os Animais Evangélicos e Outros Poemas*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Estudos de Literatura Americana Clássica**Contos Completos**

Há vários textos traduzidos.

Filhos e Amantes

Tradução de Ana Maria Chaves, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

O Arco-Íris

Tradução de Maria Carlota Pracana, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

Mulheres Apaixonadas

Tradução de Lucília Rodrigues, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

Virginia Woolf**Mrs. Dalloway**

Tradução de Ricardo Albery, Editora Ulisseia, Lisboa, 1982.

Rumo ao Farol

Tradução de Mário Cláudio, Afrontamento, Porto, 1985.

Orlando

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

As Ondas

Tradução de Lucília Rodrigues, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1992.

Entre os Actos

Tradução de Isabel Freitas Lopes, Cotovia, Lisboa, 1994.

James Joyce**Gente de Dublin**

Tradução de Virgínia Mota, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Retrato do Artista Quando Jovem

Tradução de Alfredo Margarido, Livros do Brasil, Lisboa, 1992.

Ulisses

Existem duas versões importantes, designadamente a de Antônio Houaiss, Círculo de Leitores, Lisboa, 1983, e a de João da Palma-Ferreira, Livros do Brasil, Lisboa, 1989.

Finnegans Wake**Samuel Beckett****Murphy**

Tradução de José Manuel Simões, Círculo de Leitores, Lisboa, 1974.

Watt**Molloy**

Tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial Presença, Lisboa, s/d.

Malone Está a Morrer

Tradução de Miguel Serras Pereira, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.

O Inominável**À Espera de Godot**

Tradução de A. Nogueira Santos, in *Teatro de Samuel Beckett*, Arcádia, Lisboa, s/d.

Fim de Partida

[*Endgame*]

Há uma versão portuguesa com o título *Fim de Festa*, da autoria de F. Curado Ribeiro, in *Teatro de Samuel Beckett*, Arcádia, Lisboa, s/d.

A Última Bobina de Krapp

[*Krapp's Last Tape*]

Há uma versão portuguesa, com o título *A Última Gravação*, da autoria de Rui Guedes da Silva, in *Teatro de Samuel Beckett*, Arcádia, Lisboa, s/d.

Como É

Tradução de Maria do Carmo Abreu, Ulisseia, Lisboa, s/d.

Elizabeth Bowen**Histórias Coligadas****J. G. Farrell****O Cerco de Krishnapur****Henry Green****Nada****Com Ternura**

[*Loving*]

Os Frequentadores de Festas

Evelyn Waugh

Um Punhado de Pó

Enviado Especial

Tradução de Luís de Almeida Campos,
Bertrand, Lisboa, 1991.

Corpos Vis

Levantem mais Bandeiras

Anthony Burgess

Nada como o Sol

G. B. Edwards

O Livro de Ebenezer Le Page

Iris Murdoch

O Bom Aprendiz

O Sonho de Bruno

Graham Greene

A Inocência e o Pecado

Tradução de Vera Caeiro, Círculo de
Leitores, Lisboa, 2000.

O Nó do Problema

Tradução de J. P. Barreto Mendonça,
Ulisseia, Lisboa, 1964.

O Poder e a Glória

Tradução de António Gonçalves Rodrigues,
Livros do Brasil, Lisboa, 1974.

Christopher Isherwood

As Histórias de Berlim

Há a seguinte versão: *Adeus a Berlim*,
tradução de Maria Filomena Duarte, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1986.

Norman Douglas

Vento Sul

Aldous Huxley

Antologia de Ensaios

Há a seguinte versão: *Sobre a Democracia e
Outros Estudos*, tradução de Luís Viana Sousa
Ribeiro, Livros do Brasil, s/d.

Geração Perdida

[*Antic Hay*]

Tradução de Moacyr Werneck de Castro,
Livros do Brasil, Lisboa, 1981.

Contraponto

[*Point Counter Point*]

Tradução de Érico Veríssimo, Livros do
Brasil, Lisboa, 1985.

Admirável Mundo Novo

Tradução de Mário Henrique Leiria, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1976.

Lawrence Durrell

Quarteto de Alexandria

Com tradução de Daniel Gonçalves, foram
publicados pela editora Ulisseia os quatro
volumes desta obra: 1. *Justine*, 1992; 2.
Baltazar, 1991; 3. *Mountolive*, 1991; 4. *Clea*,
1991.

William Golding

Pincher Martin

Doris Lessing

O Caderno Dourado

Tradução de Manuel Cordeiro, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1990.

Mervyn Peake

A Trilogia Gormenghast

Jeanette Winterson

A Paixão

W. H. Auden

Poemas Coligidos

Há as seguintes versões: *Diz-me a Verdade
acerca do Amor*, tradução de Maria de
Lourdes Guimarães, Relógio d'Água, Lisboa,
1994.

O Massacre dos Inocentes:

Uma Antologia

Seleção, tradução e notas de José Alberto
Oliveira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

A Mão do Tintureiro

Roy Fuller

Poemas Coligidos

Gavin Ewart

Poemas Escolhidos

Basil Bunting

Poemas Coligidos

William Empson

Poemas Coligidos

O Deus de Milton

Algumas Versões do Poema Pastoril

George Wilson Knight

A Roda de Fogo

O Oráculo Ardente

R. S. Thomas

Poemas

Frank Kermode

O Sentimento de Um Fim

Stevie Smith

Poemas Coligidos

F. T. Prince

Poemas Coligidos

Philip Larkin

Poemas Coligidos

Há uma *Antologia* com tradução de Maria Teresa Guerreiro, Fora do Texto, Coimbra, 1989.

Donald Davie

Poemas Escolhidos

Geoffrey Hill

Poemas Coligidos

Jonathan Spence

A Morte da Mulher Wang

O Palácio da Memória de Matteo Ricci

Elizabeth Jennings

Poemas Escolhidos

Keith Douglas

Poemas Completos

Hugh MacDiarmid

Poemas Completos

Louis MacNeice

Poemas Coligidos

Dylan Thomas

Os Poemas

Há a seguinte versão: *A Mão ao Assinar o Papel*, tradução e prefácio de Fernando Guimarães, Assírio & Alvim Lisboa, 1990.

Nigel Dennis

Cartões de Identidade

Seamus Heaney

Poemas Escolhidos: 1969-1987

Trabalho de Campo

Com Base na Ilha

Thomas Kinsella

Poemas da Lata de Pimenta

Paul Muldoon

Poemas Escolhidos

John Montague

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *Uma Luz Diferente*, tradução colectiva revista e apresentada por Fernando J. B. Martinho, Quetzal, Lisboa, 1993.

John Arden

Peças de Teatro

Joe Orton

Todas as Peças de Teatro

Flann O'Brien

O Arquivo de Dalkey

O Terceiro Polícia

Tom Stoppard

Travestis

Harold Pinter

O Monta-Cargas

[*The Caretaker*]

Tradução de Luís de Sttau Monteiro, Tempo, Lisboa, 1962.

Regresso a Casa

Edward Bond

The Fool

Salvos

[Saved]

George Orwell

Antologia de Ensaios

1984

Tradução de L. Morais, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1984.**Edna O'Brien**

Um Coração Fanático

ALEMANHA**Hugo von Hofmannsthal**

Poemas e Peças de Teatro em Verso

Prosa Escolhida

Peças de Teatro e Libretos Escolhidos

Rainer Maria Rilke

Poesia Escolhida

Para além do volume que se indica a seguir,
há as seguintes versões: *As Elegias de Duíno*,
tradução de Maria Teresa Dias Furtado,
Assírio & Alvim, Lisboa, 1993. *A Balada do
Amor e da Morte de Alferes Cristóvão Rilke*,
tradução de Paulo Quintela, O Oiro do Dia,
Porto, 1980.**Sonetos a Orfeu**Versão de Jorge de Sena, no volume
intitulado *As Elegias de Duíno e Sonetos a
Orfeu*, Editorial Inova, Porto, 1969.**Os Cadernos de Malte Laurids Brigge**Tradução de Paulo Quintela, Editorial Inova,
Porto, 1975 (2ª edição).**Novos Poemas: Primeira Parte
e Outra Parte****Herman Broch**

Os Sonâmbulos

Tradução de António Ferreira Marques
e Jorge Camacho, Edições 70, Lisboa, 1988-
-1989 (três volumes).**A Morte de Virgílio**Tradução de Maria Amélia Silva Neto,
Relógio d'Água, Lisboa, 1987-88 (dois
volumes).**Hugo von Hofmannsthal
e o Seu Tempo****Georg Trakl**

Poemas Escolhidos

Há as seguintes versões: *Poemas*, tradução de
Paulo Quintela, O Oiro do Dia, Porto, 1981.
*Outono Transfigurado: Ciclos e Poemas em
Prosa*, tradução de João Barrento, Assírio &
Alvim, Lisboa, 1992.**Gottfried Benn**

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *50 Poemas de Gottfried
Benn*, versão de Vasco Graça Moura, O Oiro
do Dia, Porto, 1982.**Franz Kafka**

Aforismos

Tradução de Álvaro Gonçalves, Assírio &
Alvim, Lisboa, 2008.**América**Tradução de Jorge Rosa, Livros do Brasil,
Lisboa, s/d.**Histórias Completas**As histórias de Kafka estão repartidas pelas
seguintes traduções portuguesas: *Os Melhores
Contos de Kafka*, selecção e tradução de A.
Serra Lopes, prefácio de Armando Ventura
Ferreira, Arcádia, Lisboa, 1962.**Metamorfose**Tradução de Breno Silveira, Livros do Brasil,
Lisboa, s/d.**A Grande Muralha da China**Tradução de Maria de Fátima Fonseca,
Publicações Europa-América, Mem Marti
1976.**Na Colónia Penal**Tradução de José M. Justo, Litoral Edições,
Lisboa, 1988.**O Covil**Tradução de João Gaspar Simões,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1990.

Os Aeroplanos em Bréscia e Outros Textos

Tradução de Ana Maria Freire Damião,
Livros do Brasil, Lisboa, 1988.

Na Corda Bamba

Tradução de António M. Gonçalves, Rolim,
Lisboa, 1995.

O Processo

Tradução de Maria José Fabião, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1989.

Diários

Há as seguintes antologias: *Diários [1910-1923]*, tradução de Maria Amélia Silva Melo, Difel, Lisboa, s/d. *Antologia de Páginas Íntimas*, tradução de Alfredo Margarido, Guimarães Editores, Lisboa, 1961.

O Castelo

Tradução de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1991, 2.^a edição.

Parábolas, Fragmentos, Aforismos

Há a seguinte versão: *Considerações sobre o Pecado, o Sofrimento, a Esperança e o Verdadeiro Caminho*, tradução de Cristina Terra da Mota, Hiena Editora, Lisboa, 1994, 3.^a edição.

Bertold Brecht

Poemas, 1913-1956

Há as seguintes versões: *Poemas*, selecção, tradução e notas de Arnaldo Saraiva e Sylvie Deswarte, Presença, Lisboa, 1973. *Poemas e Canções*, tradução de Paulo Quintela, Almedina, Coimbra, 1975

A Ópera dos Três Vinténs

A Boa Alma da Sé-Chuão

Mãe Coragem e os Seus Filhos

Galileu

Círculo de Giz Caucasiano

Arthur Schnitzler

Peças de Teatro e Histórias

Há as seguintes versões: *Morrer*, tradução de Ana Maria Reltoff, Edições 70, Lisboa, 1988. *O Tenente Gussl*, tradução de Maria

Bernardo, Difel, Lisboa, 1988. *Pintassilgo e Pimpinela: Comédia em Três Actos*, tradução de Anabela Mendes, Cotovia, 1994. *Contos*, selecção e tradução de Maria Antónia Espadinha Soares, Apáginastantas, Lisboa, 1985. Veja-se também a antologia intitulada *Os Melhores Contos da Língua Alemã*, Portugália, Lisboa, s/d.

Frank Wedekind

As Peças de Teatro de Lulu

Há a seguinte versão: *Lulu: A Monstruosa Alegoria de Pandora*, tradução de Kadidja Wedekind, Apáginastantas/Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1984.

O Despertar da Primavera

Tradução de Maria Adélia Silva Neto, Estampa, Lisboa, 1991.

Karl Kraus

Os Últimos Dias da Humanidade

Günther Eich

Toupeiras

Thomas Mann

A Montanha Mágica

Tradução de Herberto Caro, Livros do Brasil, Lisboa, 1978.

Histórias de Três Décadas

José e Seus Irmãos

Tradução de Elisa Lopes Ribeiro, Livros do Brasil, Lisboa, 1972-1973 (quatro volumes).

Doutor Fausto

Tradução de Herberto Caro, introdução de José Nobre da Silveira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991.

As Confissões de Félix Krull

Tradução de Domingos Monteiro, Estúdios Cor, Lisboa, 1965.

Alfred Döblin

Berlin Alexanderplatz

Tradução de Sara Seruya e Teresa Seruya, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

Hermann Hesse**O Jogo das Contas de Vidro**

Tradução de Carlos Leite, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.

Narciso e Goldmundo

Tradução de Manuela de Sousa Marques, Guimarães Editores, Lisboa, 1993 (4.^a edição).

Robert Musil**O Jovem Törless**

Tradução de João Filipe Ferreira, Livros do Brasil, Lisboa, 1987.

O Homem sem Qualidades

Tradução de Mário Braga, Livros do Brasil, Lisboa, 1992.

Joseph Roth**A Marcha de Radetzky**

Tradução de Maria Amélia Silva Melo, Difel, Lisboa, 1986.

Paul Celan**Poemas**

Há a seguinte versão: *Sete Rosas mais tarde: Antologia Poética*, selecção e tradução de João Barrento e Yvette K. Centeno, Cotovia, Lisboa, 1993.

Thomas Bernhard**Derrubar Árvores**

Tradução de José A. Palma Caetano, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

Heinrich Böll**Bilhar às Nove e Meia**

Tradução de João Carlos Beckett de Assumpção, Aster, Lisboa, 1961.

Ingeborg Bachmann**Na Tempestade das Rosas****Hans Magnus Enzensberger****Poemas para os**

Que não Lêem Poemas

Walter Benjamin**Iluminações****Robert Walser****Histórias Escolhidas****Christa Wolf****Cassandra**

Tradução de João Barrento, Cotovia, Lisboa, 1989.

Peter Handke**O Lento Regresso a Casa****Max Frisch****Não Sou Stiller**

Tradução de Fernanda Botelho, Arcádia, Lisboa, 1958.

Man in the Holocene

O título alemão desta obra é *Der Mensch Erscheint im Holozän* que, traduzido literalmente, dá em português *O Homem Surge no Holocénio*.

Günther Grass**O Tambor de Lata**

Tradução de Helena Topa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009.

O Linguado

Tradução de Veronika Siebelist de Vasconcelos, Inquérito, Lisboa, s/d.

Friedrich Dürrenmatt**A Visita da Velha Senhora**

Tradução de Irene Issel e Jorge de Macedo, Portugalá Editora, Lisboa, 1964.

Johannes Bobrowski**Terras de Sombra****RÚSSIA****Anna Akhmatova****Poemas**

Há a seguinte versão: *Poemas*, selecção e tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Vadim Dmitriev, Cotovia, Lisboa, 1992.

Leonid Andreyev**Contos Escolhidos**

Há a seguinte versão: *Guarda Minha Fala para sempre*, tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.

Andrey Bely

Petersburgo

Ossip Mandelstam

Poemas Escolhidos

Velimir Khlebnikov

O Rei do Tempo

Vladimir Maiakovski

O Percevejo

Tradução de Alexandre O'Neill, Gleba, Lisboa, 1960.

Poesia Escolhida

Há as seguintes versões: *Poema a Leni*, tradução de Manuel de Seabra, Editorial A Comuna, Lisboa, 1975. *Autobiografia e Poemas*, tradução de Carlos Grifo, Presença, Lisboa, 1977.

Mikail Bulgakov

Margarida e o Mestre

Tradução de António Pescada, Contexto, Lisboa, 1991.

Mikail Kuzmin

Canções Alexandrinas

Maximo Gorki

Reminiscências de Tolstoi,

Tchekov e Andreev

Este conjunto de textos encontra-se no Volume XII das *Obras de Máximo Gorki*, tradução de Daniel Gonçalves, Livraria Civilização, Porto, 1973. *Autobiografia*, este texto encontra-se no Volume I das *Obras de Máximo Gorki*, tradução de Daniel Gonçalves, Livraria Civilização, Porto, 1971.

Ivan Bunin

Histórias Escolhidas

Isaac Babel

Histórias Coligadas

Há as seguintes versões: *Contos de Odessa*, tradução de Egito Gonçalves, Inova, Porto, 1972. *Cavalaria Vermelha*, tradução de Armando Pereira da Silva, Portugalá, Lisboa, 1976.

Boris Pasternak

Doutor Jivago

Tradução de Augusto Abelaira, Círculo de Leitores, Lisboa, 1975.

Poemas Escolhidos

Yuri Olesha

Inveja

Marina Tsvetaieva

Poemas Escolhidos

Mikail Zoshchenko

Gente Nervosa e Outras Sátiras

Andrei Platonov

The Foundation Pito

Alexandre Soljenitsine

Um Dia na Vida de Ivan Denisovich

Tradução de H. Silva Letra, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1972.

O Pavilhão dos Cancerosos

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues e J. J. Serrano, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971 (3.ª edição).

O Arquipélago Gulag

Tradução de Francisco A. Ferreira, Maria M. Llistó e José A. Seabra, Bertrand, Lisboa, 1975.

Agosto de 1914

Tradução de Francisco Augusto Ferreira e José Augusto Seabra, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972 (dois volumes).

Joseph Brodski

Uma Fracção da Fala: Poemas

ESCANDINÁVIA**Isak Dinesen (Karen Blixen)**

(dinamarquesa, mas escreveu em inglês)

Contos de Inverno

Tradução de Maria Carlota Pracana, Relógio d'Água, Lisboa, s/d.

Sete Contos Góticos

Tradução de Maria José Jorge, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987 (dois volumes).

Martin Andersen Nexø

Pelle, o Conquistador

Knut Hamsun

Fome

Tradução de Liliete Martins, Cavalo de Ferro, Lisboa, 2008.

Pan

Tradução de César Frias, Guimarães Editores, Lisboa, 1955.

Sigrid Undset

Cristina Lavransdatter

Tradução de Maria Franco, Portugalíia, Lisboa, 1958.

Gunnar Ekelöf

Guia para o Mundo Subterrâneo

Tomas Tranströmer

Poemas Escolhidos

Pär Lagerkvist

Barrabás

Tradução de Carlos Selvagem, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1960.

Lars Gustafsson

Poemas Escolhidos

SERVO-CROATA**Ivo Andrić**

A Ponte sobre o Drina

Tradução de Fernando Moreira Ferreira e H. Silva Letra, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1962.

Vasko Popa

Poemas Escolhidos

Danilo Kis

Um Túmulo para Boris Davidovich

CHECO**Karel Capek**

A Guerra das Salamandras

Tradução de Mário de Sousa, Editorial Caminho, Lisboa, 1985.

R•U•R

Vaclav Havel

Largo Desolato

Milan Kundera

A Insustentável Leveza do Ser

Tradução de Joana Varela, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995 (18.ª edição).

Jaroslav Seifert

Poesia Escolhida

Miroslav Holub

A Mosca

POLACO**Bruno Schulz**

A Rua dos Crocodilos

O Sanatório sob o Signo do Ser

Czesław Miłosz

Poemas Escolhidos

Witold Gombrowicz

Três Romances

Existe a seguinte versão: *Cosmos*, tradução de Luísa Neto Jorge, Vega, Lisboa, 1995.

Stanisław Lem

A Investigação

Solaris

Tradução de Inês Busse, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1983.

Zbigniew Herbert

Poemas Escolhidos

Adam Zagajewski

Frémido

HÚNGARO**Attila József**

Empoleirado no Ramo do Nada

Ferenc Juhász

Poemas Escolhidos

Laszlo Németh

Culpa

GREGO MODERNO**P. Cavafy**

Poemas Coligidos

Há a seguinte versão: *90 e mais Quatro Poemas*, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Centelha, Coimbra, 1986.

Yorgos Seferis

Poemas Coligidos

Há a seguinte versão: *Poemas Escolhidos*, tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Relógio d'Água, Lisboa, 1993.

Nikos Kazantzakis

A Paixão Grega

A Odisseia: Uma Sequência Moderna

Yannis Ritsos

Exílio e Regresso

Odysseas Elytis

O Que Eu Amo: Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *Dezasseis Poemas*, tradução de Mário Cláudio, O Oiro do Dia, Porto, 1980.

Angelos Sikelianos

Poemas Escolhidos

ÍÍDICHE**Sholem Aleichem**

Tevye, o Criador de Gado

Histórias do Caminho-de-Ferro

O Rouxinol

Mendele Mokher Seforim

As Viagens e Aventuras de Benjamim

Terceiro

I. L. Peretz

Histórias Escolhidas

Jacob Glatstein

Poemas Escolhidos

Moshe-Leib Halpern

Poemas Escolhidos

H. Leivick (Leivick Halpern)

Poemas Escolhidos

Israel Joshua Singer

Os Irmãos Ashkenazi

Yoshe Kalb

Chaim Grade

O Yeshiva

S. Ansky

O Dibouk

Mani Leib

Poemas Escolhidos

Sholem Asch

O Rio de Leste

Isaac Bashevis Singer

Histórias Coligidas

No Tribunal do Meu Pai

Tradução de Álvaro Figueiredo e Cardoso dos Reis, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978.

A Mansão

A Herdade

A Família Moskat

Satanás em Goray

HEBREU**Hayyim Nahman Bialik**

Shirot Bialik: Os Poemas Épicos

S. Y. Agnon

No Coração dos Mares

Vinte e Uma Histórias

Aharon Appelfeld

O Imortal Bartfuss

Badenheim 1939

Yaakov Shabtai

O Passado Contínuo

Yehuda AmichaiPoesia Escolhida
Viagens**A. B. Yehoshua**

Um Divórcio Tardio

Amos Oz

Uma Paz Perfeita

T. Carmi

Junto à Pedra das Perdas

Nathan Zach

Poemas Escolhidos

Dalia Ravikovitch

Um Vestido de Fogo

Dan Pagis

Poemas Escolhidos

David Shahar

O Palácio dos Vasos Despedaçados

David Grossman

Veja-se em: Amor

Yoram Kaniuk

A Filha Dele

ÁRABE**Najib Mahfuz**Rua Midaq
A Fonte e o Túmulo
Miramar**Adunis**

Poemas Escolhidos

Mahmud Darwish

A Música da Carne Humana

Taha Husayn

Uma Infância Egípcia

AMÉRICA LATINA**Rubén Darío**

Poesia Escolhida

Jorge Luis Borges

O Aleph e Outras Histórias

Tradução de Flávio José Cardoso, Editorial
Estampa, Lisboa, 1976.

O Fazedor

Tradução de Miguel Tamen, Difel, Lisboa,
1984.

Ficções

Tradução de Carlos Nejas, Edições Livros do
Brasil, Lisboa, s/d.

Jorge Luis Borges:

Nova Antologia Pessoal

Tradução de Maria da Piedade M. Ferreira,
Difel, Lisboa, 1983.

Jorge Luis Borges

Tradução de Serafim Ferreira, Editorial
Presença, Lisboa, 1965.

Antologia Pessoal

Alejo Carpentier

O Século das Luzes

Tradução de Alfredo Margarido, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1971.

Os Passos Perdidos

Tradução de António Santos, Edições 70,
Lisboa, 1981.

Concerto Barroco

Tradução de José Carlos González, Editorial
Caminho, Lisboa, 1975.

O Reino deste Mundo

Tradução de Carlos Grifo Babo, Presença,
Lisboa, 1971.**Guillermo Cabrera Infante**

Três Tristes Tigres

Tradução de J. Teixeira de Aguiar, Arcádia,
Lisboa, 1975.

Vista do Amanhecer no Trópico

Severo Sarduy

Maitreya

Reinaldo Arenas**O Mundo Alucinante**

Tradução de Joaquim Pais de Brito,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971.

Pablo Neruda**Canto Geral**

Tradução de Paulo Mendes Campos e
revisão da tradução por Maria José de
Queiroz, Difel, São Paulo, 1984 (6.ª edição).

Plenos Poderes

Tradução de Luís Pignatelli, Publicações
Dom Quixote, Lisboa, 1977 (2.ª edição).

**Vinte Poemas de Amor e Uma Canção
Desesperada**

Tradução de Fernando Assis Pacheco,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1977
(7.ª edição).

Residência na Terra

Este poema encontra-se em *Antologia
de Pablo Neruda*, selecção e tradução de
José Bento, Editorial Inova, Porto, 1975
(2.ª edição.) Veja-se também *Pablo Neruda:
Antologia Breve*, selecção e tradução de
Fernando Assis Pacheco, Publicações Dom
Quixote, Lisboa 1974 (3.ª edição).

Nicolás Guillén**Poemas Escolhidos.**

Há a seguinte versão: *Antologia Poética*,
tradução de Carlos Grifo, Presença, Lisboa,
1970.

Octavio Paz**Poemas Coligidos**

Há a seguinte versão: *Antologia Poética*
(1935-1975), organização e tradução de
Luís Pignatelli, Círculo de Leitores, Lisboa,
1991.

O Labirinto da Saudade**César Vallejo****Poemas Escolhidos**

Há a seguinte versão: *Antologia Poética*,
selecção e tradução de José Bento, Relógio
d'Água, Lisboa, 1992.

Espanha, Afasta de Mim Este Cálice**Miguel Ángel Asturias****Homens de Milho**

Tradução de Maria da Graça Lima Gomes,
Edições 70, Lisboa, 1986.

José Lezama Lima**Paradiso**

Tradução de José Carlos González,
Afrontamento, Porto, 1991.

José Donoso**O Obsceno Pássaro da Noite****Julio Cortázar****O Jogo do Mundo (Rayuela)**

Tradução de Alberto Simões, Cavalo de
Ferro, Lisboa, 2008.

Todos os Fogos o Fogo

Tradução de Carlos Barata, Editorial
Estampa, Lisboa, 1974.

Blow-Up e Outras Histórias

Tradução de Maria Manuela Fernandes
Ferreira, Publicações Europa-América, Mem
Martins, 1984.

Gabriel García Márquez**Cem Anos de Solidão**

Tradução de Margarida Santiago,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995
(10.ª edição).

O Amor nos Tempos da Cólera

Tradução de Margarida Santiago, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1987.

Mario Vargas Llosa**A Guerra do Fim do Mundo**

Tradução de Maria Victoria Navas e Salvato
Teles de Menezes, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1995.

Carlos Fuentes**Mudança de Pele****Terra Nostra****Carlos Drummond
de Andrade****Antologia Poética**

ÍNDIAS OCIDENTAIS

C.L.R. James

Os Jacobinos Negros
O Futuro no Presente

S. Naipul

A Curva do Rio
Tradução de José Vieira Lima, Publicações
Dom Quixote, Lisboa, 1990.

Uma Casa Para Mr. Biswas
Tradução de José Vieira Lima, Publicações
Dom Quixote, Lisboa, 1989.

Derek Walcott

Poemas Coligidos

Wilson Harris

O Quarteto de Guiana

Michael Thelwell

The Harder They Come

Aimé Césaire

Antologia de Poesia
Existe em português uma *Antologia Poética*
com selecção e tradução de Armando
Silva Carvalho, Publicações Dom Quixote,
Lisboa, 1970.

ÁFRICA

Chinua Achebe

As Coisas Desmoronam-se
A Flecha de Deus
Tradução de Maria Helena Morbey, Edições
70, 1979.

Já Não em Descanso

Wole Soyinka

A Dança da Floresta

Amos Tutuola

O Bebedor de Vinho de Palma
Tradução de Maria Helena Rodrigues,
Edições 70, Lisboa, 1980.

Christopher Okigbo

Labirintos, com Veredas de Trovão

John Pepper

Clark(-Bekederemo)

Baixas: Poemas

Ayi K. Armah

Os Seres Belos ainda não Nasceram

Wa Thiong'o Ngugi

Um Grão de Trigo
Tradução de Maria Alexandra Carvalho,
Edições 70, Lisboa, 1981.

Gabriel Okara

A Invocação do Pescador

Nadine Gordimer

Histórias Coligidas
Há vários textos traduzidos.

J. M. Coetzee

Inimigo

Athol Fugard

Uma Lição de Aloés

Léopold S. Senghor

Poemas Escolhidos
Há a seguinte versão: *Poemas*, tradução de
Luísa Neto Jorge, Arcádia, Lisboa, 1977.

ÍNDIA

R. K. Narayan

O Guia

Salman Rushdie

Os Filhos da Meia-Noite
Tradução de Manuel João Gomes, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1989.

Ruth Praver Jhabvala

Calor e Pó

CANADÁ**Malcolm Lowry**

Debaixo do Vulcão

Tradução de Virginia Mota, Livros do Brasil,
Lisboa, 1986.

Robertson Davies

A Trilogia de Deptford

Os Anjos Rebeldes

Alice Munro

Algo Que Tenho Querido Dizer-te

Northrop Frye

Fábulas de Identidade

Anne Hébert

Poemas Escolhidos

Jay Macpherson

Poemas Ditos Duas Vezes

Margaret Atwood

Surfacing

Daryl Hine

Poemas Escolhidos

AUSTRÁLIA**E NOVA ZELÂNDIA****Miles (Stella) Franklin**

A Minha Brilhante Carreira

Katherine Mansfield

As Novelas

A. D. Hope

Poemas Coligidos

Patrick White

Riders in the Chariot

Uma Orla de Folhas

Voss

Christina Stead

O Homem Que Adorava Crianças

Judith Wright

Poemas Escolhidos

Les A. Murray

A Magnanimidade
do Caçador de Coelho

Poemas Coligidos

Thomas Keneally

O Inventor de Brincadeiras

A Lista de Schindler

David Malouf

Uma Vida Imaginária

Kevin Hart

Peniel e Outros Poemas

Peter Carey

Oscar e Lucinda

Tradução de Teixeira de Aguiar, Publicações
Dom Quixote, Lisboa, 1990.

Illywhacker

ESTADOS UNIDOS**Edwin Arlington Robinson**

Poemas Escolhidos

Robert Frost

A Poesia

Edith Wharton

Antologia de Novelas

A Idade da Inocência

Tradução de Wanda Ramos, Presença,
Lisboa, 1988.

Ethan Frome

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio
d'Água, Lisboa, 1987.

A Casa da Alegria

Tradução de Wanda Ramos, Presença,
Lisboa, 1987.

O Costume do País

Willa Cather

Minha Antónia
A Casa do Professor
Uma Senhora Perdida

Gertrude Stein

Três Vidas
História Geográfica da América
As Qualidades dos Americanos
Tender Buttons

Wallace Stevens

Poemas Coligidos
Existe uma selecção de alguns poemas com o título *Suprema Ficção*, tradução de Luísa Maria Lucas Queiroz de Campos, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991.

O Anjo Necessário
Obra Póstuma
A Palma ao Fim da Mente

Vachel Lindsay

Poemas Coligidos

Edgar Lee Masters

Antologia de Spoon River

Theodore Dreiser

A Irmã Carrie
Uma Tragédia Americana

Sherwood Andersen

Winesburg, Ohio
Há uma versão com o título *A Cidade dos Estranhos*, tradução de James Amado e Moacyr Werneck de Castro, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Morte no Bosque e Outras Histórias

Sinclair Lewis

Babitt
Tradução de Bernardo Ramos, Ulisseia, Lisboa, 1973.

Não Pode Acontecer aqui

Elinor Wylie

Últimos Poemas

William Carlos Williams

A Primavera e Tudo
Paterson
Poemas Coligidos

Há a seguinte versão: *Antologia Breve*, selecção e tradução de José Agostinho Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

Ezra Pound

Personae: Poemas Coligidos
Há várias selecções de poemas em tradução portuguesa.

Os Cantos

Ensaio Literários
Tradução de Jorge Henrique Barros, Pergaminho, Lisboa, 1994.

Robinson Jeffers

Poemas Escolhidos

Marianne Moore

Poemas Completos

Hilda Doolittle (H. D.)

Poemas Escolhidos

John Crowe Ransom

Poemas Escolhidos

T. S. Eliot

Poesia Completa e Teatro Completo
Há as seguintes versões: *Antologia Poética*, selecção e tradução de José Palla e Carmo, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988. *Quatro Quartetos*, tradução de Maria Amélia Neto, Ática, Lisboa, 1970 (2.ª edição). *A Terra Sem Vida*, tradução de Maria Amélia Neto, Ática, Lisboa, 1972. *Quarta-Feira de Cinzas*, tradução de João Paulo Feliciano, Hiena, Lisboa, 1994. *A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*, tradução de João Almeida Flor, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993. *O Livro dos Gatos*, tradução de João de Almeida Flor, Caravela, Lisboa, 1992. *Assassínio na Catedral*, tradução de José Blanc de Portugal, Cotovia, Lisboa, 1989.

Ensaio Escolhidos

Há as seguintes versões: *Ensaio de Doutrina Crítica*, tradução de Fernando Mello Moser, Guimarães Editores, Lisboa, 1962. *Notas para Uma Definição de Cultura*, tradução de Ernesto Sampaio, Século XXI, Lisboa, 1996.

Katherine Anne Porter

Histórias Coligidas

Jean Toomer

Cane

John dos Passos

U.S.A.

Paralelo 42, tradução de Helder Macedo, Portugalíia Editora, Lisboa, s/d; *1919*, tradução de Daniel Gonçalves, Portugalíia Editora, Lisboa, 1967; *Dinheiro Graúdo*, tradução de Daniel Gonçalves, Portugalíia Editora, Lisboa, 1967.

Conrad Aiken

Poemas Coligidos

Eugene O'Neill

Lázaro Riu

Tradução de Henrique Gaivão, Livraria Francisco Franco, Lisboa, 1945.

The Iceman Cometh

Jornada para a Noite

[*Long Day's Journey into Night*]

Tradução de Jorge de Sena, Cotovia, Lisboa, 1992.

E. E. Cummings

Poemas Completos

Há a seguinte versão: *XIX Poemas*, tradução de Jorge Fazenda Lourenço, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991.

John B. Wheelwright

Poemas Coligidos

Robert Fitzgerald

Sombra da Primavera: Poemas

Louise Bogan

Os Estuários Azuis: Poemas Escolhidos

Léonie Adams

Poemas: Uma Seleção

Hart Crane

Poemas Completos

Está traduzida a seguinte obra: *A Ponte*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães, Relógio d'Água, Lisboa, 1995.

Prosa Escolhida e Cartas Escolhidas

Allan Tate

Poemas Coligidos

F. Scott Fitzgerald

Babilónia Revisitada e Outras Histórias

Há as seguintes versões: *Três Horas entre Dois Aviões e Outros Contos*, tradução de H. da Silva Letra, Inova, Porto, 1972. *Bernice Corta o Cabelo e Outras Histórias*, tradução de Maria Helena Fernandes, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1992.

O Grande Gatsby

Tradução de José Rodrigues Miguéis, Círculo de Leitores, Lisboa, 1987.

Terna É a Noite

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1978.

William Faulkner

Na Minha Morte

Tradução de Alfredo Margarido, Livros do Brasil, Lisboa, 1964.

Santuário

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Minerva, Lisboa, 1973.

A Luz de Agosto

Tradução de Armando Ferreira, Livros do Brasil, Lisboa, 1984.

Absalão, Absalão

Tradução de Maria Jorge de Freitas, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

O Som e a Fúria

Tradução de Mário-Henrique Leiria e H. Santos Carvalho, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.

Palmeiras Bravas

Tradução de Jorge de Sena, Portugalíia, Lisboa, 1972.

As Histórias Coligidas

Estão publicadas diversas versões.

A Aldeia

[*The Hamlet*]

Tradução de Jorge Sampaio, Arcádia, Lisboa, 1964.

Ernest Hemingway

Novelas Completas

Estão publicadas diversas versões.

O Adeus às Armas

Tradução de Adolfo Casais Monteiro,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1989.

Fiesta

Tradução de Jorge de Sena, Ulisseia, Lisboa,
1985.

O Jardim do Paraíso

Tradução de Guilherme de Castilho, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1988.

John Steinbeck**As Vinhas da Ira**

Tradução de Virgínia Mota, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1981.

Zora Neale Hurston**Os Olhos Deles Viam Deus****Nathanael West****Miss Corações-Solitários**

Tradução de Maria Teresa Alves. (Veja-se a
obra imediatamente a seguir.)

O Dia dos Gafanhotos

Tradução de Maria Teresa Alves. (O volume
em que se encontra a tradução desta obra
tem por título *Miss Corações-Solitários*
seguido de *O Dia dos Gafanhotos*.
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985.)

A Cool Million**Richard Wright****Filho Nativo**

Tradução de António Paço, Editorial
Inquérito, Lisboa, 1990.

Um Negro Que Quis Viver

[*Black Boy*]

Tradução de Luísa Sampaio, Editores
Associados, Lisboa, 1974.

Eudora Welty**Histórias Coligidas****Um Casamento em Triângulo****O Noivo Ladrão****Coração Ponderado****Langston Hughes****Poemas Escolhidos****O Mar Largo****Sempre a Vaguear com Surpresa****Edmund Wilson****As Praias da Luz****Sangue Patriótico****Kenneth Burke****Contra-Argumento****Retórica dos Motivos****Joseph Mitchell****No Velho Hotel****Abraham Cahan****A Ascensão de David Levinsky****Kay Boyle****Três Novelas****Ellen Glasgow****Terra Árida****Vontade de Ferro****John P. Marquand****Ex.^{mo} Sr. H. M. Pulham****John O'Hara****Histórias Coligidas**

Há as seguintes versões: *O Amigo Joey*,
tradução de Manuel Marques da Silva,
Livros do Brasil, Lisboa, s/d; *Histórias*
Curvas, tradução de Maria Celeste Pedro,
Palirex, Lisboa, 1970.

Encontro em Samarra

Tradução de H. Silva Letra, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1963.)

Henry Roth**Chamem-lhe Sono****Thornton Wilder****Três Peças de Teatro****Robert Penn Warren****Todos os Homens do Rei****Mundo Que Chegue e Tempo****Poemas Escolhidos****Delmore Schwartz****Poemas Escolhidos: Saber de Verão**

Weldon Kees

Poemas Coligidos

Elizabeth Bishop

Poemas Completos

John Berryman

Poemas Coligidos

Paul Bowles

O Céu Que Nos Protege

Tradução de José Agostinho Baptista,
Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.**Randall Jarrell**

Poemas Completos

Charles Olson

Os Poemas Seniores

Poemas Coligidos

Robert Hayden

Poemas Coligidos

Robert Lowell

Poemas Coligidos

Há a seguinte versão: *Aos Mortos da União
e Outros Poemas*, tradução de Mário Avelar,
Assírio & Alvim, Lisboa, 1993.**Theodore Roethke**

Poemas Coligidos

Achas para a Fogueira

James Agee

Deixem Que Eu Viaje

Elogiemos os Homens Famosos

(com Walker Evans)

Jean Garrigue

Poemas Escolhidos

May Swenson

Coisas Novas & Escolhidas

A Decorrer

Por Outras Palavras

Robert Duncan

Dobrando o Arco

Richard Wilbur

Poemas Novos e Coligidos

Richard Eberhart

Poemas Coligidos

B. Tolson

Galeria Harlem

Kenneth Koch

Temporadas na Terra

Frank O'Hara

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *Vinte e Cinco Poemas
à Hora do Almoço*, tradução de José Alberto
Oliveira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.**James Schuyler**

Poemas Coligidos

James Baldwin

O Preço do Bilhete

Saul Bellow

Agarra o Dia

Tradução de Bernardo Antunes Navarro,
Fragmentos, Lisboa, 1987.

As Aventuras de Augie March

Tradução de Salvado Telles de Menezes,
Quetzal, Lisboa, 2010.**Herzog**Tradução de Luísa Ducla Soares, Relógio
d'Água, Lisboa, 1988.**John Cheever**

As Histórias

Há a seguinte versão: *Parece Mesmo o
Paraíso*, tradução de Maria Carlota Pracana,
Relógio d'Água, Lisboa, 1987.

Parque Bullet

Ralph Ellison

O Homem Invisível

Truman Capote

A Sangue-Frio

Tradução de Maria Isabel Braga, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1973.**Carson McCullers**

A Balada do Café Triste

Tradução de João Cabral do Nascimento,
Estúdios Cor, Lisboa, 1959.

Coração, Solitário Caçador

Tradução de José Rodrigues Miguéis,
Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

Flannery O'Connor**Histórias Completas**

Há a seguinte versão: *Antologia Indispensável*,
selecção e tradução de Clara Pinto Correia,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996.

O Mundo É dos Violentos

Tradução de Ana Isabel Palma da Silva e Rui
Jorge Cruz, Fragmentos, Lisboa, 1988.

Sangue Sábio**Vladimir Nabokov****Lolita**

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,
Teorema, Lisboa, 1993.

Fogo Pálido

Tradução de Telma Costa, Teorema, Lisboa,
1996.

Gore Vidal**Myra Breckinridge**

Tradução de António Franco Cascais,
Editorial Vega, Lisboa, 1991.

Lincoln**William Styron****Longa Caminhada**

Tradução de Joana Fradique, Minerva,
Lisboa, 1964.

J. D. Salinger**Uma Agulha no Palheiro**

Tradução de João Palma-Ferreira, Bertrand,
Lisboa, 1971.

Nove Contos

Tradução de Luís de Sttau Monteiro e Vasco
Pulido Valente, Bertrand, Lisboa, 1966.

Wright Morris**Cerimónia em Lone Tree****Bernard Malamud****As Histórias****The Fixer****Norman Mailer****Advertisements for Myself****O Canto do Carrasco**

Tradução de Bernardette Pinto Leite,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1989.

Noites Antigas

Tradução de Teixeira de Aguiar, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1985.

John Hawkes**O Canibal****A Segunda Pele****William Gaddis****The Recognitions****Tennessee Williams****O Jardim Zoológico de Cristal****Um Eléctrico Chamado Desejo****Fumo de Verão**

Tradução de Luís de Sttau Monteiro,
Publicações Europa-América, Mem Martins,
1962.

Arthur Miller**Morte Dum Caixeiro-Viajante**

Tradução de José Cardoso Pires, Publicações
Europa-América, Mem Martins, 1972.

Edwin Justus Mayer**Filhos da Escuridão****Harold Brodkey****Histórias quase à Maneira Clássica****Ursula K. Le Guin****A Mão Esquerda da Escuridão****Raymond Carver****De Onde Estou a Telefonar****Robert Coover****Batendo na Criada****Don DeLillo****Ruído Branco**

Tradução de Rui Vanon, Presença, Lisboa,
1991.

Libra

Tradução de Rui Vanon, Presença, Lisboa,
1989.

Cão de Corrida Mao II

Tradução de Helena Fraga, Puma, Lisboa, 1992.

John Crowley

Pequeno, Grande

Egipto

Amor e Sono

Guy Davenport

Tatlin!

James Dickey

O Primeiro Movimento

O Movimento Central

E. L. Doctorow

O Livro de Daniel

Feira Mundial

Tradução de Ana Barradas, Terramar, Mem Martins, 1991.

Stanley Elkin

O Fim Vivo

William H. Gass

Bem no Coração do País

A Sorte de Omensetter

Russell Hoban

Riddley Walker

Denis Johnson

Anjos

Fiskadoro

O Filho de Jesus

Cormac McCarthy

Meridiano de Sangue

Suttree

Filho de Deus

William Kennedy

Cizânia de Ferro

O Ciclo de Albany

Toni Morrison

Cântico de Salomão

Gloria Naylor

The Women of Brewster Place

Joyce Carol Oates

Eles

Tradução de Daniel Augusto Gonçalves, Civilização, Porto, 1974.

Walker Percy

O Cinéfilo

Grace Paley

Pequenas Contrariedades

da Existência

Tradução de Paula Castro, Relógio d'Água, Lisboa, 1987.

Thomas Pynchon

V

Tradução de Rui Vanon, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1989.

O Leilão do Lote 49

Tradução de Manuela Garcia Marques, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987.

O Arco-Íris da Gravidade

Cynthia Ozick

A Inveja, ou o Iddish na América

O Messias de Estocolmo

Ishmael Reed

Coisas sem Sentido

Philip Roth

O Complexo de Portnoy

Tradução de Ana Luísa Faria, Bertrand, Lisboa, 1994.

A Minha Vida como Homem

O Limite de Zuckerman:

Uma Trilogia e Um Epílogo

A Antivida

Património

Operação Shylock

James Salter

Rostos a Solo

Anos-Luz

Robert Stone

Dog Soldiers

Uma Bandeira pelo Amanhecer

John Barth

A Ópera Flutuante

O Fim da Estrada

O Factor Esterilidade

Walter Abish

Africa por Ordem Alfabética

Até que Ponto É Alemão

A Febre do Eclipse

Eu Sou o Pó sob os Teus Pés

Donald Barthelme

Quarenta Histórias

O Pai Morto

Thomas M. Disch

Nas Asas da Canção

Paul Theroux

A Costa do Mosquito

Tradução de Manuel Cordeiro, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1987.**John Updike**

As Bruxas de Eastwick

Tradução de Luzia Maria Martins, Círculo
de Leitores, Lisboa, 1987.**Kurt Vonnegut, Jr.**

Cat's Cradle

Edmund White

Esquecer Elena

Nocturnos pelo Rei de Nápoles

James McCourt

O Tempo Que Resta

James Wilcox

Os Modernos Baptistas

A. R. Ammons

Poemas Coligidos

Poemas Longos Escolhidos

Esfera: A Forma de Um Movimento

John Ashbery

O Duplo Sonho da Primavera

Dias da Casa dos Barcos

Poemas Escolhidos

Gráfico de Operação

Hotel Lautréamont

E as Estrelas Brilhavam

Há as seguintes versões: *Uma Onda e
Outros Poemas*, tradução de António Franco
Alexandre, revista e apresentada por João
Barrento e Richard Zenith, Quetzal, Lisboa,
1992. *Auto-Retrato Num Espelho Convexo e
Outros Poemas*, tradução de António Feijó,
Relógio d' Água, Lisboa, 1995.**David Rabe**

Streamers

Sam Shepard

Setes Peças de Teatro

Há as seguintes versões: *Loucos por Amor*,
tradução de Vera Sampayo de Lemos,
Relógio d'Água, Lisboa, 1990; *O Verdadeiro
Oeste*, tradução de António Feio, Cotovia,
Lisboa, 1992.**August Wilson**

Fences

Chegada e Partida de Joe Turner

Anthony Hecht

Poemas da Primeira Fase Coligidos

Edgar Bowers

Viver Juntos: Poemas

Novos e Escolhidos

Donald Justice

Poemas Escolhidos

James Merrill

A Partir do Primeiro Nove

A Luz Que Muda em Sandover

W. S. Merwin

Poemas Escolhidos

James Wright

Sobre o Rio: Poemas Completos

Galway Kinnel

Poemas Escolhidos

Philip Levine

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: *A Pura Verdade*,
tradução colectiva, revista e apresentada
por Maria de Lourdes Guimarães, Quetzal,
Lisboa, 1992.

Irving Feldman

Poemas Novos e Escolhidos

Donald Hall

The One Day

Poemas Novos e Antigos

Alvin Feinman

Poemas

Richard Howard

Temas sem Título

Descobertas

John Hollander

Reflexões sobre a Espionagem

Poesia Escolhida

Tésseras

Gary Snyder

Nada de Natureza: Poemas Novos
e Escolhidos

Charles Simic

Poemas Escolhidos

Mark Strand

Poemas Escolhidos

A Vida Contínua

Abrigo

Sombrio

Charles Wright

O Mundo das Dez Mil Coisas

Jay Wright

Dimensões da História

A Dupla Invenção de Komo

Poemas Escolhidos

O Livro de Elaine

Boleros

Amy Clampitt

A Oeste

Allen Grossman

A Cúpula de Éter e Outros Poemas:
Novos e Escolhidos

Howard Moss

Poemas Novos e Escolhidos

James Applewhite

Rio da Escrita: Um Diário de Eno

J. D. McClatchy

O Resto do Caminho

Alfred Corn

Um Grito na Multidão

Douglas Crase

O Revisionista

Rita Dove

Poemas Escolhidos

Thylias Moss

Pequenas Congregações: Poemas
Novos e Escolhidos

Edward Hirsch

Medidas Terrenas

Tony Kushner

Anjos na América

Índice Onomástico

A

Adorno, Theodor, 411, 497
Agostinho, Santo, 87, 90-91, 93-94, 98-99, 101, 108, 110, 113, 483-484
Ammons, A. R., 283, 286-287, 508
Angelou, Maya, 30
Aquino, São Tomás de, 90-91, 93, 108, 407
Ariosto, Ludovico, 14, 143
Aristófares, 30, 164, 189, 229, 357, 443
Aristóteles, 23, 189
Artaud, Antonin, 44
Ashbery, John, 52, 264, 270, 283, 286-287, 506, 508, 512
Atherton, James, 412-413, 418
Auden, W. H., 29, 88, 350-351, 353, 437
Auerbach, Erich, 49, 91, 106, 136-137, 152
Austen, Jane, 14, 121, 239, 240, 246, 251-261, 298, 308, 325-326, 408, 424-426, 429, 434
Chaucer e, 121
Eliot (George) e, 325-326
Johnson (Dr. Samuel) e, 256, 257, 261
Shakespeare e, 254
Woolf e, 424, 425, 426, 429, 434
Wordsworth e, 255, 257-258, 261

B

Babel, Isaak, 333, 455
Bacon, Sir Francis, 71, 73, 367, 369
Baddeley, J. F., 334, 337, 338

Bair, Dierdre, 489
Balzac, Honoré de, 14, 148, 308, 317, 352, 396, 401, 487
Barber, C. L., 254, 255
Barolini, Teodolinda, 104
Barrenechea, Ana María, 460
Barthes, Roland, 52
Bate, Walter Jackson, 192, 194, 204
Baudelaire, Charles, 14, 49, 153, 263, 401
Bayley, John, 341-342, 344
Beckett, Samuel, 8, 13-14, 18, 43, 52, 84-85, 87, 91, 146, 161, 199, 208, 233, 252, 277, 308, 342, 354, 390, 399-400, 407, 415, 417-418, 437, 441, 443-445, 450-451, 457-458, 461, 481-497, 499-500, 506
Borges e, 457, 458, 461, 486, 496
Johnson (Dr. Samuel) e, 489, 491
Joyce e, 481, 483, 484-488, 490-491, 493-495, 506
Kafka e, 441, 443-445, 450, 486, 490
Proust e, 390, 484-486, 489-491, 493, 500
Shakespeare e, 84-85, 485-486, 489-497
Shelley e, 488
Bell, Quentin, 426
Bellow, Saul, 320
Benjamin, Walter, 439, 441
Bennett, Benjamin, 212-213, 226-227
Bentley, Eric, 289, 347, 354, 357, 361
Berkeley, George, 15, 464, 488-489

Bermel, Albert, 172
 Bishop, Elizabeth, 43, 47, 263, 276, 283, 286, 292, 294, 306, 426, 506, 508
 Blake, William, 14, 41, 45-46, 57-59, 71, 94, 124, 181, 201, 212, 221-223, 230, 235, 264, 266-267, 276, 289, 293, 301, 309, 319, 325, 412, 415, 432, 462, 467, 498, 510
 Chaucer e, 124
 Goethe e, 212, 221-223, 230, 235
 Whitman e, 264, 266-267, 276
 Bly, Robert, 467
 Boccaccio, 40, 91, 117-120, 510
 Borges, Jorge Luis, 8, 14, 52, 65, 90-91, 157, 437, 443, 453-470, 473, 479-480, 486, 496
 Beckett e, 457-458, 461, 486, 496
 Dante e, 90
 De Quincey e, 461
 Freud e, 459-461
 Homero e, 460, 462-463, 465
 Kafka e, 443, 456, 458-459, 461-462, 465
 Neruda e, 453, 467-470, 473
 Whitman e, 465-467, 470, 473, 480
 Boswell, James, 190, 193, 197-199, 203, 206
 Boyle, Nicholas, 218
 Bradbrook, Muriel, 348
 Bradley, A. C., 190, 375
 Brandes, Georg, 375
 Brecht, Bertolt, 47, 69, 490
 Brée, Germaine, 388, 400
 Brod, Max, 445
 Brontë, Charlotte, 258, 425
 Brontë, Emily, 258, 424
 Brophy, Brigid, 346
 Browne, Thomas, 424, 429
 Browning, Elizabeth Barrett, 47, 293
 Browning, Robert, 14, 24, 143, 212, 263, 308, 315-316, 459
 Budgen, Frank, 404, 405
 Bunyan, Jonh, 70, 145, 318-319

Burckhardt, Jakob, 18, 33, 52
 Burgess, Anthony, 199, 405, 406, 415, 481
 Burke, Kenneth, 197, 249, 279
 Burt, John, 427
 Byron, George, 41, 218, 220, 222-233, 249, 316

C

Calderón de la Barca, Pedro, 62, 80, 84, 95, 181, 217-218, 220, 233, 468, 489
 Capote, Truman, 34
 Carlyle, Thomas, 207, 210, 217, 234
 Carpentier, Alejo, 141, 453
 Carroll, Lewis, 416, 420
 Cather, Willa, 286, 426
 Cavalcanti, Guido, 61-62, 73, 91
 Celan, Paul, 207, 291, 297
 Cervantes, Miguel de, 7, 14, 19, 40, 42, 52, 67, 69, 73, 83-85, 92, 115, 128, 135-138, 140-153, 157, 211, 215, 222, 316, 353-354, 357, 430-431, 434, 465, 479, 483, 508-509
 Dante e, 85, 135, 142
 Kafka e, 137, 146
 Melville e, 137, 144
 Shakespeare e, 52, 67, 73, 83-85, 135-136, 138, 141-144, 148, 152
 Woolfe, 430-431, 434
 Chapman, George, 95, 107, 217
 Charity, A. C., 106
 Chase, Richard, 279
 Chaucer, Geoffrey, 7, 14, 39, 40-43, 52, 59-60, 64, 91, 105, 115-134, 167, 188, 308, 342, 505, 511-512
 Austen e, 121
 Blake e, 124
 Boccaccio e, 117-120
 Dante e, 115, 117-120
 Shakespeare e, 59-60, 115, 117, 120-124, 128-130, 132-134
 Chesterton, G. K., 117, 130, 131, 462
 Christ, Ronald J., 462
 Coleridge, Samuel Taylor, 41, 190, 213, 217, 243, 290-292, 300, 375, 486-487

Collins, William, 33, 41, 198
 Congreve, William, 190
 Conrad, Joseph, 24, 130, 308, 335, 411,
 424, 462
 Cortázar, Julio, 453
 Cowley, Abraham, 197, 198
 Cowper, William, 41
 Crabbe, George, 199
 Crane, Hart, 24, 46, 58, 263-264, 282,
 285-286, 292-293, 306, 437, 466-467,
 473, 478, 508
 Croce, Benedetto, 91
 Curtius, Ernest Robert, 33, 52, 91-92, 94,
 107, 110, 207-209, 211, 218, 233-234

D

Dante, 7, 13-14, 16, 18-19, 30, 33, 40-46,
 49, 52, 57, 60-67, 69, 71, 73, 75, 82,
 85, 87-113, 115, 117-121, 135-136,
 142, 153-154, 177, 201, 207, 211,
 215, 218, 220-222, 227, 233-235,
 248-249, 276-277, 282, 289, 290, 321,
 323, 325, 332, 338, 341, 350, 381,
 403-404, 411, 437, 448, 450, 465,
 470, 486, 492, 506-509, 512
 Borges e, 90
 Cervantes e, 85, 135, 142
 Chaucer e, 115, 117-120
 Eliot (George) e, 321-323, 325
 Goethe e, 207, 211, 215, 218, 220-222,
 227, 233-235
 Petrarca e, 100, 112-113
 Shakespeare e, 89-90, 94, 99, 101
 Tolstoi e, 331-332, 338, 341
 Virgílio e, 66, 95-96, 98, 99, 101, 104,
 107-108, 110-111
 David, rei, 17, 89, 181
 Day, Larry, 69
 De Bolla, Peter, 21
 Defoe, Daniel, 424
 De Man, Paul, 21, 38, 44, 506
 De Quincey, Thomas, 424, 461-462
 Dickens, Charles, 8, 14, 69, 241, 249,
 307-317, 351, 418, 483, 507
 Browning e, 315-316

Joyce e, 308
 Kafka e, 308-309, 311, 314
 Dickinson, Emily, 8, 14, 41, 47, 85, 103,
 233, 240, 263-264, 276, 278, 286,
 289-304, 306, 319, 326, 350, 426,
 467, 506, 508
 Emerson e, 289, 291-294, 298, 301,
 303, 306
 Kafka e, 291, 293
 Nietzsche e, 301-303, 306
 Stevens e, 290-293, 300, 306
 Wordsworth e, 240, 290, 292, 294,
 299-301
 Dodds, E. R., 212
 Donaldson, E. Talbot, 59, 120, 123, 127
 Dostoievski, Fedor, 14, 42, 69, 81, 84, 122,
 129, 134, 138, 186, 308, 314, 317, 338
 Dreiser, Theodore, 34, 286
 Dryden, John, 41, 65, 73, 117, 175,
 198-199, 201
E
 Echevarria, Roberto González, 6, 147
 Edwards, Lee, 325
 Eliot, George, 69, 244, 252-253, 258, 263,
 307-308, 313, 317-321, 323-327, 331,
 408-409, 426, 503
 Austen e, 325-326
 Dante e, 321, 323, 325
 Lawrence e, 317, 323
 Woolf e, 324
 Wordsworth e, 318-319
 Eliot, T. S., 24, 46, 88, 91, 156-158, 189,
 191, 197-198, 264, 270, 276, 283,
 293, 406, 409, 466, 485, 488, 500,
 503, 506, 508
 Ellmann, Richard, 324, 404, 408, 414, 454,
 481
 Emerson, Ralph Waldo, 14, 31, 53, 68, 75,
 84, 94, 154, 158-159, 185-186, 190,
 197-199, 207, 219, 234, 256, 265,
 271-273, 275-278, 281, 284, 286,
 289-294, 298, 301, 303, 306, 370,
 385, 390, 424-425, 443, 466, 470
 Dickinson e, 289, 291-294, 298, 301,
 303, 306

Whitman e, 265, 271-273, 275,
276-278, 281, 284, 286

Empson, Sir William, 39-40, 180, 197,
277, 293, 406

Eurípides, 95, 189, 229, 233

Ezequiel, profeta, 104

F

Faulkner, William, 24, 34, 263, 286, 308,
411

Felstiner, John, 471

Fergusson, Francis, 91

Fernández, Ramón, 170

Fielding, Henry, 137, 240

Fields, W. C., 250

Fitzgerald, F. Scott, 24, 34, 286, 322-323

Fjelde, Rolf, 348

Flaubert, Gustave, 14, 137, 138, 153, 253,
263, 277, 308, 309, 317, 353, 396,
401, 408, 441, 448, 483, 486

Fletcher, Angus, 139, 295

Fletcher, John, 72, 84

Forster, E. M., 310

Foscolo, Ugo, 91

Foster, Kenelm, 106

Foucault, Michel, 15, 49, 52-53, 64, 71,
243, 507

Fowler, Alastair, 34-35

Fraenkel, Hans, 212

Frame, Donald M., 156, 158, 163, 172

Freccero, John, 40, 91-92, 94, 106,
111-112, 239

Freud, Sigmund, 8, 14, 19, 20, 23, 31-32,
37, 38, 43, 48, 67, 71-72, 77, 84, 94,
103, 110, 122, 137, 155, 158, 160,
164-165, 175, 188, 189, 193, 196,
210, 213, 234, 259, 276, 282, 295,
297, 302, 305, 342, 348, 365-385,
388-390, 392-393, 396, 398, 404-405,
425-427, 437, 438, 443-446, 449-450,
459-461, 485, 490, 497, 507

Borges e, 459-461

Kafka e, 376-378, 437-438, 443-446,
449-450

Milton e, 175

Montaigne e, 164

Proust e, 376, 388-390, 392-393, 396,
398

Shakespeare e, 71-72, 76-77, 84,
365-385

Woolfe e, 425-427

Friedrich, Hugo, 160

Frost, Robert, 41, 243, 250, 263, 286, 300,
508

Frye, Northrop, 62-63, 197, 314, 483, 512

Fuentes, Carlos, 453

G

García-Berrio, Antonio, 85

García Lorca, Federico, 224, 263, 437,
468, 478, 490

García Márquez, Gabriel, 52, 453

George, Stefan, 18, 96, 207

Ginsberg, Allen, 264, 280

Glasheen, Adaline, 412, 416, 418

Goethe, Johann Wolfgang von, 7, 14, 16,
23, 52, 57, 67, 69, 72, 80, 83-85, 95,
106, 137, 153, 175, 178, 181, 190,
207-236, 239, 264, 282, 316, 341,
346-348, 351, 355-356, 359, 361, 366,
370, 374-375, 440, 443, 450

Blake e, 212, 221-223, 230, 235

Byron e, 218, 220, 222-233

Dante e, 207, 211, 215, 218, 220-222,
227, 233-235

Ibsen e, 233-234, 346-348, 351,
355-356, 359, 361

Joyce e, 212, 223, 233-234

Kafka e, 440, 443, 450

Tolstoi e, 233, 341

Whitman e, 224, 233

Wordsworth e, 207-208, 211-212

Goldmann, Lucien, 172

Goldsmith, Oliver, 198, 414

Góngora y Argote, Luis de, 84, 468

Gorki, Máximo, 329-331, 339, 340, 341

Gower, John, 118

Gramsci, Antonio, 36

Griffin, Robert, 201

Guicharnaud, Jacques, 165, 169

Guillén, Nicolás, 453

H

- Hardy, Thomas, 287, 308, 310, 424, 429, 431
 Hart, Kevin, 23
 Hawthorne, Nathaniel, 34, 84, 186, 263, 286, 308, 388, 460
 Hazlitt, William, 41, 46-47, 82, 131-132, 190, 202-203, 205, 239, 244, 249, 375, 424, 426, 429, 434, 510, 511
 Hegel, G. W. F., 23, 69, 75, 80, 81, 449
 Heine, Heinrich, 30, 69, 207, 443
 Heller, Erich, 211-213, 220
 Hemingway, Ernest, 24, 34, 274, 286, 333, 342, 411
 Herbert, George, 62
 Hesíodo, 18, 47, 233
 Higginson, Thomas Wentworth, 290, 303
 Hill, Geoffrey, 350
 Hodgart, Matthew, 190, 412, 418-420
 Hölderlin, Friedrich, 43, 85, 207, 264
 Hollander, John, 6, 168
 Homan, Sidney, 495
 Homero, 16, 18-19, 30, 40, 42-43, 46-47, 52, 69, 71, 87, 95, 106, 189, 200-202, 207, 211-212, 218, 220, 233, 277, 331-332, 335, 340, 460, 462-463, 465, 478, 508, 512
 Hopkins, Gerard Manley, 50, 279
 Horácio, 33, 95
 Howard, Donald R., 116-118, 120, 122-123, 125, 129
 Hugo, Victor, 14, 69, 83, 96, 153, 160, 219, 308, 317, 352
 Huizinga, Johan, 139, 140, 351, 431
 Huxley, Aldous, 449

I

- Ibsen, Henrik, 8, 14, 23, 52, 57, 61, 84-85, 175, 193, 233-234, 277, 345-361, 370, 408, 411, 450, 486-487, 490, 493-494, 510
 Goethe e, 233-234, 346-348, 351, 355-356, 359, 361
 Joyce e, 355, 408, 411, 450
 Shakespeare e, 345, 347, 349-350, 357

J

- J (autora hebreia bíblica), 16-18, 77, 79, 88, 103, 120, 181, 340, 439
 James, Henry, 14, 24, 34, 253, 272, 276, 320, 326, 334, 408, 448, 490
 Janouch, Gustav, 439
 Jarry, Alfred, 495
 Jesus Ben Sira, 99
 Joaquim de Fiore, 106
 Johnson, Dr. Samuel, 14, 38, 41, 64-65, 76, 189-190, 197, 206, 228, 240, 256-257, 261, 338, 390, 415, 432, 489, 491, 503, 508
 Austen e, 256-257, 261
 Beckett e, 489, 491
 Milton e, 191-192, 198, 201-203
 Pope e, 191-192, 198-202
 Shakespeare e, 64-65, 76, 190, 199, 202-204, 206
 Jones, Ernest, 367-377, 382
 Jonson, Ben, 14, 38, 62, 67, 71, 73, 165, 198, 217, 308, 314, 508
 Joyce, James, 8, 13-14, 18-19, 23, 64, 72, 84-85, 87, 91, 95, 199, 212, 223, 233-234, 254, 263, 277, 308, 311, 342, 355, 370, 376, 378, 387, 399, 400, 403-421, 424, 426, 437, 441, 443, 448, 450, 454, 458, 461-462, 481-488, 490-496, 506-507, 512
 Beckett e, 481, 483-488, 490-491, 493-495, 506
 Dickens e, 308
 Goethe e, 212, 223, 233-234
 Ibsen e, 355, 408, 411, 450
 Shakespeare e, 84, 403-421

K

- Kafka, Franz, 8, 14, 18, 43, 48, 52, 84-85, 136-137, 146, 277, 291, 293, 308-309, 311, 314, 376, 378, 403, 427, 437-451, 454, 456, 458-459, 461-462, 465, 486-487, 490
 Beckett e, 441, 443-445, 450, 486, 490
 Borges e, 443, 456, 458-459, 461-462, 465
 Cervantes e, 137, 146
 Dickens e, 308-309, 311, 314

Dickinson e, 291, 293
 Freud e, 376, 378, 437-438, 443-446,
 449-450
 Goethe e, 440, 443, 450
 Shakespeare e, 438, 450
 Kant, Immanuel, 13, 23, 463
 Keats, John, 41, 188, 222, 244, 264, 275,
 298, 401, 421
 Kenner, Hugh, 406, 409, 485, 493-494,
 497, 499-500
 Kermodé, Sir Frank, 15, 16, 323
 Kierkegaard, Søren, 68, 276, 311, 347,
 440, 443, 446
 Kilgour, Maggie, 159
 Knight, G. Wilson, 197
 Kurosawa, Akira, 510

L

La Boétie, Étienne de, 160
 Lacan, Jacques, 11, 365, 507
 Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, 30
 Lawrence, D. H., 14, 264, 277, 286-287,
 308, 310, 317, 323, 424, 426, 428,
 474, 478
 Eliot (George) e, 317, 323
 Whitman e, 264
 Le Guin, Ursula, 292
 Lentricchia, Frank, 44
 Leopardi, Giacomo, 14, 84, 263
 Lessing, Doris, 321
 Levin, Harry, 416, 417
 Lewis, C. S., 40, 88
 Longino, 18, 31
 Looney, J. Thomas, 71, 367, 368-369, 370,
 404
 Lucrécio, 21, 106, 110, 111
 Lugones, Leopoldo, 460
 Lukács, Georg, 224
 Luria, Isaac, 445
 Lüthy, Herbert, 158

M

Macaulay, Lord, 424
 Machaut, Guillaume, 118

Madariaga, Salvador de, 84
 Mailer, Norman, 34-35, 158, 229, 280
 Malcolm, Norman, 333
 Mallarmé, Stéphane, 29
 Mann, Jill, 121
 Mann, Thomas, 137, 209-210, 218, 308,
 336, 341
 Manzoni, Alessandro, 69, 84, 308
 Marcos, São, 18, 88, 464
 Marlowe, Christopher, 22-23, 46, 58-59,
 62, 67, 72-73, 117, 129, 176, 178,
 185, 188, 217, 219, 382
 Marvell, Andrew, 41
 Marx, Karl, 38, 53, 243
 Maude, Aylmer, 334
 McMaster, Juliet, 253
 Meisel, Perry, 6, 424
 Melville, Herman, 14, 24, 34, 51, 81, 98,
 137, 144-145, 263, 267, 286, 308, 312
 Menchaca, Frank, 479
 Meredith, George, 164, 429
 Merrill, James, 286, 506, 508, 512
 Meyer, Michael, 357
 Middleton, Thomas, 15
 Miguel Ângelo, 332, 366-367
 Mill, John Stuart, 309, 324
 Miller, Henry, 280
 Milton, John, 7, 14, 19, 23, 33, 39-42,
 45-46, 52, 63, 65, 66, 69, 85, 87, 89,
 93, 95-96, 107, 136, 159, 175-182,
 184-186, 188, 191-192, 198, 201-203,
 211, 214-215, 218, 220, 221-233, 240,
 248, 274, 276-277, 282, 287, 290-292,
 341, 350, 366, 376, 448, 450, 478,
 495, 505, 507, 511-512
 Freud e, 175
 Johnson (Dr. Samuel) e, 191-192, 198,
 201-203
 Marlowe e, 176, 178, 185
 Shakespeare e, 65-66, 175-188
 Mohammed, Abdul Jan, 504
 Molan, Ann, 257, 260
 Molière, 7, 14, 23, 61, 67, 69, 83, 85, 135,
 142, 153, 154, 156, 161, 164-173,
 193, 314, 349, 486

Montaigne e, 153-154, 156, 161,
164-166, 171-173
Shakespeare e, 67, 153, 164-169
Molina, Tirso de, 84
Montaigne, Michel, 7, 14, 43, 52, 67, 135,
152-166, 171-173, 189-191, 196, 276,
368, 390, 437
Freud e, 164
Molière e, 153-154, 156, 161, 164-166,
171-173
Pascal e, 163
Moore, Marianne, 292, 426, 508
Moore, W. G., 169, 170, 276, 286
Morgan, Susan, 258
Morgann, Maurice, 206
Murdoch, Iris, 319
Myers, F. W. H., 319

N

Nabokov, Vladimir, 459
Neruda, Pablo, 8, 14, 85, 263-264, 277,
286, 437, 443, 453-454, 466-473, 475,
478-480
Borges e, 453, 467-470, 473
Whitman e, 286, 466-473, 475,
478-479
Nietzsche, Friedrich, 14, 18, 24, 31, 49, 51,
53, 67, 75, 129, 154, 158, 185, 190,
204, 208, 213, 218-219, 222, 234,
249, 251, 276-277, 301-303, 306, 317,
330, 425, 428, 443-445, 448, 475, 509
Nuttall, A. D., 58

O

Olson, Charles, 51
O'Neill, Eugene, 286
Ortega y Gasset, José, 84, 149
Ovidio, 95, 117
Oxford, conde de, 14, 71, 73, 367-368,
369-370, 379

P

Parrinder, Patrick, 415
Pascal, Blaise, 156-157, 158, 163-164,
171-172, 450

Pater, Walter, 14, 188, 228, 390, 399,
424-426, 428-430, 433-435, 448, 475,
512

Paulo, São, 33, 59, 183, 203, 417, 471

Paz, Octavio, 453, 466, 473-474, 480

Pessoa, Fernando, 8, 14, 263, 388, 437,
443, 453, 465, 473-480

Whitman e, 474-475, 476-480

Petrarca, 14, 33, 85, 91, 100, 112-113,
117-118, 142, 239, 248, 297, 359

Píndaro, 19, 38, 40, 43, 45, 95, 96

Pinter, Harold, 486

Platão, 18, 23, 42, 45, 46, 48, 53, 68, 122,
155, 158, 163, 189, 463, 496

Plutarco, 158

Poe, Edgar Allan, 286, 316, 455-456, 458,
462-463

Poirier, Richard, 6, 273

Pope, Alexander, 41, 65, 191-192, 198,
199-202, 249, 433, 462

Pound, Ezra, 24, 91, 95, 264, 276, 286,
466, 485, 508

Proust, Marcel, 8, 14, 18, 43, 52, 85, 153,
161, 186, 207, 252, 263, 277, 308,
376, 378, 387-396, 398-403, 407, 411,
416, 437, 441, 443, 448, 461, 481,
484-486, 489-493, 500, 508, 512

Beckett e, 390, 484-486, 489-491, 493,
500

Freud e, 376, 388-390, 392, 393, 396,
398

Shakespeare e, 387-388, 391-392

Pushkin, Alexandre, 14, 69, 84, 153, 332

Pynchon, Thomas, 34, 52, 70, 286, 486,
506, 508, 512

Q

Qualls, Barry, 318, 321

Quinney, Laura, 202, 338

R

Rabelais, François, 14, 42, 127-128,
153-154, 415, 483, 510

Racine, Jean, 14, 67, 80, 83, 84, 153, 156,
171-172, 211, 485-486, 492, 494

Ramalho de Sousa Santos, Maria Irene,
20, 474-475
Rich, Adrienne, 43, 47, 292
Richardson, Samuel, 240, 255, 400
Rilke, Rainer Maria, 207, 263, 297, 437
Rimbaud, Arthur, 58, 72, 418, 457
Rivers, J. E., 389, 391
Robertson, Ritchie, 443-445
Rodríguez Monegal, Emir, 460
Rojas, Fernando de, 84, 143
Rorty, Richard, 303
Rossetti, Dante Gabriel, 91, 112
Roth, Philip, 286, 438, 443
Rousseau, Jean-Jacques, 14, 153, 172, 477
Ruoff, Gene, 257
Ruskin, John, 207, 252, 389-390, 398-399,
401, 429, 499

S

Sackville-West, Vita, 430-433
Safo, 47
Sainte-Beuve, Charles, 423
Sanctis, Francesco de, 91
Santayana, George, 106-107, 111
Santi, Enrico Mario, 468
Savage, Richard, 198
Sayers, Dorothy L., 88
Schelling, Friedrich, 137
Schiller, Johann Friedrich, 80
Scholem, Gershom, 439, 441
Schopenhauer, Arthur, 390, 443, 457, 458,
485, 499
Scott, Walter, 308, 418, 424
Screech, M. A., 155
Séneca, 95, 148, 158
Sewall, Richard, 299
Shakespeare, William, 7-8, 10, 13-16,
18-20, 22, 23, 30-34, 36, 38-49, 51-53,
57-85, 87-90, 94-95, 99, 101, 105,
107, 109, 113, 115, 117, 120-124,
127-129, 132-136, 138, 141-144,
148, 152-154, 164-169, 175-178,
182-183, 185-186, 188, 190-196,
198-199, 201-204, 206, 209, 211-212,
215-222, 224, 233, 240, 246-247,
254-255, 276, 278, 281-282, 287, 289,
308-309, 313, 316-317, 319, 332,
335-336, 338-340, 342-343, 345, 347,
349-350, 353, 357, 365-379, 381-385,
388, 391-392, 403-421, 424-426,
431-434, 438, 450, 454, 460, 462-463,
465, 478, 481, 485-486, 489-497,
505-512
Austen e, 254
Beckett e, 84-85, 485-486, 489-497
Cervantes e, 67, 83, 135-136, 138,
141-144, 148, 152
Chaucer e, 59-60, 115, 117, 120-124,
128-130, 132-134
Dante e, 89-90, 94, 99, 101
Freud e, 71-72, 77, 84, 365, 366-385
Ibsen e, 345, 347, 349-350, 357
Johnson (Dr. Samuel) e, 64-65, 76, 190,
199, 202-204, 206
Joyce e, 84, 403-421
Kafka e, 438, 450
Milton e, 65-66, 175-188
Molière e, 67, 164-169
Proust e, 387-388, 391-392
Tolstoi e, 66, 68-70, 73, 84, 332,
335-336, 338, 340, 342
Woolf e, 424, 426, 431-434
Wordsworth e, 239, 246-247
Shattuck, Roger, 388-400, 402
Shaw, George Bernard, 61, 70, 144, 347,
350, 353, 462-463, 490
Shelley, Percy Bysshe, 41, 47, 69, 91, 95,
101, 103, 181, 208, 222, 244, 245,
264, 287, 295, 338, 370, 388, 429,
460, 478, 488, 489
Beckett e, 488
Woolf e, 429
Wordsworth e, 244-245
Shklovski, Victor, 333
Shoaf, R. A., 130
Singleton, Charles, 91, 104, 106
Smollett, Tobias, 137

Snell, Bruno, 30, 189, 212
 Sócrates, 48, 53, 155, 158, 160, 162-163, 410
 Sófocles, 80, 95, 370, 373, 375
 Sommer, Doris, 470
 Spenser, Edmund, 14, 41-42, 123, 175, 411, 512
 Spitzer, Leo, 106-107, 151, 479
 Stanford, W. B., 95
 Stein, Gertrude, 49, 508
 Stendhal, 69, 83, 137, 138, 253, 308, 317, 352, 396, 401
 Sterne, Laurence, 137, 424, 429, 434, 483
 Stevenson, Robert Louis, 429
 Stevens, Wallace, 41, 44-45, 46, 49, 63, 72, 91, 95, 159, 177, 243, 263-265, 274-275, 283, 286, 290-293, 300, 306, 437, 466-467, 505-506, 508
 Dickinson e, 290-293, 300, 306
 Whitman e, 264-265, 274-275, 283, 286
 Stoppard, Tom, 486, 493
 Stowe, Harriet Beecher, 69-70, 336
 Swenson, May, 47, 276, 286, 292, 294
 Swift, Jonathan, 14, 120-121, 136, 194, 198, 420
 Swinburne, Algernon Charles, 418

T

Tave, Stuart, 254-255, 258
 Tchekov, Anton, 14, 347
 Tennyson, Lord Alfred, 24, 47, 95, 198, 278, 417
 Thomson, James, 41
 Thoreau, Henry David, 282, 284, 286
 Thurber, James, 103
 Ticiano, 69
 Tolkien, J. R. R., 88
 Tolstoi, Leão, 8, 14, 23, 30, 39, 42-43, 52, 57, 64, 66, 68-71, 73, 84-85, 89, 175, 209, 222-233, 240, 249, 253, 263, 277, 308, 316, 329-342, 344, 350-351, 445, 448-449, 508-509
 Dante e, 332, 338, 341

Goethe e, 233, 341
 Hemingway e, 333, 342
 Homero e, 331-332, 335, 340
 Shakespeare e, 66, 68-70, 73, 84, 332, 335, 336, 338, 340, 342
 Wordsworth e, 240, 249, 331, 341
 Trotsky, Leon, 244, 277, 506
 Turgueniev, Ivan, 69, 84, 308, 334
 Twain, Mark, 24, 34, 137, 286

U

Unamuno, Miguel de, 136-138, 140-142, 144-146, 148

V

Valesio, Paolo, 92
 Vallejo, César, 437, 453, 468, 473
 Van den Berg, J. H., 185
 Vargas Llosa, Mario, 453
 Vega, Lope de, 80, 83-84, 150, 217, 423
 Vico, Giambattista, 13-14, 57, 91, 108, 218, 234, 239, 248, 356, 403, 411, 418, 448, 492
 Vidal, Gore, 35
 Villon, François, 418
 Virgílio, 33, 40, 52, 66, 91, 95-96, 98-99, 101, 104, 107-109, 110-111, 155, 211, 403, 512
 Voltaire, 69, 83

W

Wagner, Richard, 227, 420, 487
 Walker, Alice, 43, 70-71, 321, 486, 511
 Webster, John, 15, 64, 82, 178
 Weigand, Hermann, 211
 Welsh, Alexander, 321
 West, Nathanael, 34, 286, 506
 Wharton, Edith, 426
 White, Hayden, 49
 Whitman, Walt, 8, 14, 16, 24, 41, 45-47, 57, 85, 153, 158, 198, 224, 233, 240, 263-290, 292-294, 298, 301, 311, 370, 433, 453, 465-480, 508

Blake e, 264, 266-267, 276
 Borges e, 465-467, 470, 473, 480
 Emerson e, 265, 271-273, 275-278,
 281, 284, 286
 Goethe e, 224, 233
 Lawrence e, 264
 Neruda e, 286, 466, 467, 468-473, 475,
 478, 479
 Pessoa e, 474-480
 Stevens e, 264-265, 274-275, 283, 286
 Woolf e, 433
 Wilbur, Richard, 167-169
 Wilde, Oscar, 30, 74, 218, 235, 347, 399,
 424, 453, 512
 Williams, Charles, 88, 94, 102, 105,
 108-109
 Williams, Tennessee, 286
 Williams, William Carlos, 264, 286, 508
 Wimsatt, William K., 294
 Wittgenstein, Ludwig, 23, 292, 333, 338,
 376, 443
 Wolfe, Tom, 34
 Woolf, Virginia, 8, 14, 308, 310, 324,
 423-435, 437, 443, 504
 Austen e, 424-426, 429, 434
 Cervantes e, 430-431, 434

Eliot (George) e, 324
 Freud e, 425, 427
 Shakespeare e, 424, 426, 431-434
 Shelley e, 429
 Whitman e, 433
 Wordsworth, William, 8, 14, 19, 41-42,
 57, 103, 199, 207-208, 211-212, 239,
 240-252, 255, 257-258, 261, 264, 276,
 282, 290, 292, 294, 299-301, 318-319,
 331, 341, 370, 448, 505
 Austen e, 255, 257-258, 261
 Dickinson e, 240, 290, 292, 294,
 299-301
 Eliot (George) e, 318-319
 Goethe e, 208, 211-212
 Shakespeare e, 240, 246-247
 Shelley e, 244-245
 Tolstoi e, 240, 249, 331, 341
 Wright, James, 287

Y

Yeats, William Butler, 14, 43, 91, 96, 111,
 212, 221, 263, 276, 297, 370, 399,
 409, 437, 486, 494-495, 508

Z

Zucker, A. E., 359